

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

На правах рукописи

О. В. ЗЫРЯНОВ

**РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ
В ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ**

Екатеринбург
2013

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Глава 1. Русская литературная классика:
испытание святоотеческой традицией

Глава 2. Проблемно-методологическое поле религиозной филологии

Глава 3. Инвариантный сюжет преображения в русской лирике
(Пушкин – Тютчев – Лермонтов)

Глава 4. О духовно-религиозных итогах русского романтизма

Глава 5. Концепт «сердце» в поэтической онтологии А. С. Пушкина

Глава 6. Фрагмент индивидуальной поэтической онтологии:
концепт «покой» в лирике М. Ю. Лермонтова

Глава 7. Лики Божества в поэзии А. А. Фета

Глава 8. Три типа гуманизма в повести Н. В. Гоголя «Шинель»

Глава 9. «Откровение о человеке» Ф. М. Достоевского
сквозь призму христианской антропологии

Глава 10. Религиозные мотивы в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка

Заключение

ВВЕДЕНИЕ

Духовное богатство русской нации, если оценивать его по самому большому счету, выразилось в следующих вершинных достижениях поистине мировой значимости: храмовом строительстве, иконописи (этом «умозрении в красках») и, конечно же, в классической словесности. Под литературной классикой имеется в виду, прежде всего, словесность XIX столетия, так называемый «золотой век» русской литературы, обозначенный всемирно известными именами А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и др.

В историко-хронологическом плане заметим, что отечественная литературная классика формируется в пушкинскую эпоху, т. е. в первую треть XIX века. Однако, являясь художественно-эстетическим феноменом достаточно поздней культурно-исторической формации (по средневропейским меркам, конечно), она представляется в то же время закономерным продуктом и полноценным итогом развития предшествующих этапов отечественной словесности, как древнерусского периода (с XI по XVII век), так и переходной эпохи XVIII столетия. Поэтому вполне естественно, что понять и оценить классический фазис отечественной словесности невозможно вне контекста многовековой традиции древнерусской литературы.

Подходя к разговору о древнерусской словесности, прежде всего следует заметить, что искусство древней Руси (в том числе и искусство слова) позиционировало себя как принципиально «вторичный» текст по сравнению с первичным текстом Священного писания. Но эту «вторичность» не следует понимать как проявление эстетической неполноценности. Речь идет не о форме эстетического объекта, а о *языке*, выражающем духовно-религиозное содержание произведения искусства (будь то, к примеру, храмовое пространство, икона или словесный текст). В таком случае

искусство – вполне органичный язык религии, форма выражения религиозного опыта¹. Отсюда и принципиальное для всей древней Руси именование искусства слова «словесностью», а не «литературой» (этим западноевропейским вариантом имени).

Установка на Слово (с большой буквы), Божественный Логос, особенно трепетное отношение к слову закрепляется в самой традиции наименования древнерусской книжности и наследующей ей литературной классики. Этимологически *словесность* возводится к *слову* (т. е. к тому, что *слывет, слышится, славится*). Вспомним также, что в церковнославянском языке, что закрепилось в трудах Отцов Церкви, *словесность* означает «высшую духовную способность человека». Первый памятник древнерусской литературы так и назывался «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона. В «Эпистоле о стихотворстве» (а это уже 1747 год) отец русского классицизма А. П. Сумароков нашел, на наш взгляд, замечательную формулу писательства, рекомендуя всем начинающим авторам брать себе в пример именно «словесных человеков». В статье «О том, что такое слово» (из книги «Выбранные места из переписки с друзьями», 1847) Н. В. Гоголь специально подчеркивал, апеллируя к традиции исихазма: «Слово гнило да не исходит из уст ваших! <...> Беда, если о предметах святых и возвышенных станет раздаваться гнилое слово... Все великие воспитатели людей налагали долгое молчание на тех, которые владели даром слова...»².

В связи с проблемой словоцентризма русской культуры можно припомнить и великолепное стихотворение Н. С. Гумилева, относящееся уже к заключительной стадии литературы Серебряного века, но отмеченное все тем же характерным заглавием «Слово»:

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,

¹ См. об этом: Вейдле В. Искусство как язык религии // Вейдле В. Умирание искусства / Сост. и авт. послесл. В. М. Толмачев. М., 2001. С. 191–196.

² Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. Духовная проза; Критика; Публицистика / Сост. и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. М., 1994. С. 21–22.

И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово это – Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова³.

Заметим, что живому Слову, божественному Логосу (здесь важна грамматическая форма единственного числа) поэт противопоставляет многочисленные «мертвые слова». В этом контексте становится, может быть, понятней и значение слова «литература», что восходит к латинскому *littera* (в переводе «письменный знак, начертание»). Словесность, как мы имели возможность убедиться, верна духу Священного Писания, древнего евангельского предания, а не букве или начертанию некоего законного, но исходящего все-таки от людей уложения. Крайней формой «буквализма» становится господствующий модус современной европейской литературы, так называемая *беллетристика*, что в переводе с французского означает буквально «красивые буквы». Чтобы понять отношение русских писателей-классиков к этому европейскому явлению, приведем фрагмент из письма Н. В. Гоголя к В. Г. Белинскому (цитируем набросок неотправленного письма конца июля – начала августа 1847 г.): «Я встречал в последнее время много прекрасных людей, которые совершенно сбились. Одни думают, что преобразованиями и реформами, обращением на такой или другой лад можно поправить мир; *другие думают, что посредством какой-то особенной, довольно посредственной литературы, которую вы называете беллетристикой, можно подействовать на воспитание общества* (выделено нами. – О. З.). Но благосостояние общества не приведет в лучшее состояние ни беспорядки, ни пылкие головы. Брожение внутри не исправить никаким конституциям. <...> Надобно, чтобы каждая единица исполнила должность

³ Гумилев Н. С. Избранное. М., 1990. С. 139.

свою. <...> Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства»⁴.

Еще одна особенность древнерусской словесности, непосредственно связанная с отмеченной нами первопричиной (а именно – верностью Божественному глаголу): это ее по преимуществу анонимный характер, не признающий ни авторского права, ни литературной собственности. И это, насколько мы можем судить, связано с коренным явлением православной ментальности, на которое обратил внимание известный культуролог Б. А. Успенский в своем капитальном исследовании «Крестное знамение и сакральное пространство: Почему православные крестятся справа налево, а католики – слева направо?» (М., 2004). Вот краткое резюме проведенного исследования. Католикам присуща субъектная точка зрения – это стремление к правому, благому, т. е. движение от человека к Богу. Православным же, которым свойственна, прежде всего, точка зрения объекта действия, объектная модальность (с этим, между прочим, связано и предпочтение обратной перспективы), именно приобщение к благу и Творцу дает ограждение от нечистого, дьявольского: человек в таком случае является пассивным проводником, не субъектом-инициатором, но «объектом действия крестной силы»⁵.

Чтобы понять природу классической словесности в ее духовно-религиозном отношении необходимо также уточнить исторические условия возникновения литературной классики, уяснить тот культурно-философский контекст, который во многом определил ее генезис и дальнейшие фазисы эволюционного развития. Практически вся древнерусская словесность (с XI по XVII вв.) по духу своему православно-религиозная. Возникая в лоне восточного христианства, в ходе интенсивного культурного диалога с Византией, она осваивает в качестве литературного языка церковнославянский (или древнеболгарский) язык. Словесность древней

⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. Письма. С. 402–403.

⁵ Успенский Б. А. Крестное знамение... С. 30.

Руси и русского Средневековья консервирует духовные ценности Православия, о чем свидетельствуют не только памятники литературы, которые исходят от русского духовенства, ведущего, по меткому слову поэта, «в безмолвии монастырей ... свою непрерывную летопись» и питающего «бледные искры византийской образованности»⁶. Не только одна монастырская литература, но и памятники словесности, написанные выдающимися светскими писателями (например, Поучение Владимира Мономаха или Слово о полку Игореве), свидетельствуют о том, что доминантной для всей древнерусской культуры продолжали оставаться духовные ценности православного христианства, идеология спасения человеческой души (ср.: «Прежде всего Бога ради и души своей, страх имейте Божий в сердце своем и милостыню подавайте нескудную, ведь это начало всякого добра»; «...Господь наш показал нам победу над врагами, как тремя делами добрыми избавляться от них и побеждать их: покаянием, слезами и милостынею»; «Посмотри, брат, на отцов наших: что они скопили и на что им одежды? Только и есть у них, что сделали душе своей»⁷). Даже в XVII в., когда в литературу начинают проникать беллетристические тенденции и свои права завоевывает индивидуальное авторское начало, более того – формируется совершенно новая концепция личности с опорой на принципы светского гуманизма («Повесть об Улиянии Осорьиной», «Житие протопопа Аввакума», «Повесть о Савве Грудцыне»), христианская сотериология не покидает сознание древнерусского книжника. Еще А. С. Пушкин заметил, что «долго Россия оставалась чуждою Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира. Великая эпоха возрождения не имела на нее никакого влияния...»⁸ Но что скрывается за этим высказыванием?

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1978. Т. 7. С. 210.

⁷ Поучение Владимира Мономаха // Изборник: Повести Древней Руси. М., 1987. С. 59, 61, 69.

⁸ Пушкин А. С. Указ. соч. С. 210.

Заметим, что возникающие при переходе к Новому времени (в период Ренессанса и в эпоху Просвещения) западноевропейские классические литературы все больше порывали с присущей Средневековью и традиционной народной культуре теоцентрической картиной мира. В России же процесс формирования литературной классики не просто затянулся во времени, но и получил совершенно иное качественное наполнение. Все дело в том, что Россия не знала полномасштабного влияния Ренессанса, а была лишь затронута его отдельными и не самыми существенными проявлениями. Как следствие, в русской словесности конца XVII – XVIII вв. (т. е. в переходный период от древнерусской литературы к литературной классике) мы так и не наблюдаем окончательной победы антропоцентристской картины мира. Автор известного учебника по русской литературе для духовных семинарий М. М. Дунаев высказывался, на наш взгляд, излишне категорично, называя XVIII век для России «временем очевидной культурной деградации»⁹. Заметим от себя, что это столетие «безумно и мудро» имело, по словам Пушкина, свое «роковое предназначение». Оно проявилось и в различных реакциях на секуляризованную культуру. Испытываемая этим веком настоятельная потребность в духовно-мистическом опыте удовлетворялась не только масонством – своего рода суррогатом христианской духовности, или «пароксизмом совестливой мысли» (по меткому определению историка В. О. Ключевского). Как показывают монографические исследования («Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция» Ю. М. Лотмана, «Псалтырь в русской поэзии» Л. Ф. Луцевич и др.), в отечественной словесности XVIII века, хоть и подспудно, но продолжал биться живительный ключ христианской традиции, православно-религиозного понимания мира и человека. Суть реформирования литературной традиции в XVIII веке сводилась не столько к созданию секуляризованной картины мира, сколько к европеизации системы

⁹ Дунаев М. М. Православие и русская литература: Учеб. пособие для студентов духовных академий и семинарий: В 5 ч. Ч. 1. М., 1996. С. 45.

литературных жанров и обновлению литературного языка. Соотношение сакрального и профанного продолжало сохранять всю свою значимость для сознания русского писателя Нового времени.

Не случайно самая великая духовная ода XVIII столетия носит симптоматичное название «Бог» (1784). Являя опыт поэтического богопознания, ее автор, Г. Р. Державин, отводит три четверти текста другой актуальной идее, а именно – антроподицее, или оправданию природы человека – через его мистически ощущаемую связь с Богом. Следуя правилам диалектического развития мысли, Державин сначала заявляет тезис о всесиилии Бога («Дух всюду сущий и единый, / Кому нет места и причины, / Кого никто постичь не мог...»), потом противопоставляет ему антитезис о ничтожности человека («А я перед Тобой – ничто»), и, наконец, выводит синтетическое суждение о богочеловеческой природе: «Я связь миров, повсюду сущих, / Я крайняя степень вещества; / Я средоточие живущих, / Черта начальна Божества; / Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю – / Я царь, – я раб, – я червь, – я *Бог!* / Но, будучи я столь чудесен, / Отколе произошел? – безвестен; / А сам собой я быть не мог»¹⁰. Именно эти слова отзовутся потом в «Теоне и Эсхине» В. А. Жуковского (1814): «С сей сладкой надеждой я выше судьбы, / И жизнь мне земная священна; / При мысли великой, что я человек, / Всегда возвышаюсь душою»¹¹. Продолжением этой линии философствования, осложненной к тому же концепцией историзма, станут гениальные пушкинские строки, написанные болдинской осенью 1830 года:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
На них основано от века
По воле Бога самого

¹⁰ Ода «Бог» цитируется по изданию: Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 56–58.

¹¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1. М., 1999. С. 383.

Самостоянье человека,
Залог величия его¹¹.

Отмеченная нами линия поэтической преемственности *Державин – Жуковский – Пушкин* знаменует развитие магистрального направления всей русской классической словесности Нового времени – в аспекте осмысления природы человека. Можно даже сказать так: русская литература XVIII столетия, совершив некую параболу в межнациональном пространстве культурного диалога с Западной Европой, в конце концов (о чем свидетельствует феномен Пушкина и появление новой литературной классики), успешно приземляется на родную святоотеческую почву.

Возникающая в процессе этого культурного диалога и даже, более того, являющая его третьей и заключительную стадию¹², русская литературная классика выступает не как продукт пусть даже удачной трансплантации тех или иных литературно-эстетических идей, идущих с Запада, но прежде всего как идеальная мера *национального самосознания*, эталонная форма выражения национальной Психеи, некий устойчивый, постоянно востребованный национальной культурой, прецедентный по своему характеру, комплекс художественно-эстетических, нравственно-философских и духовно-религиозных идей, который не может устареть, пока существует национальный мир (в нашем случае – русская нация). Недаром освоение народной ментальности, формы выражения духа нации – пробный камень любого классического наследия: по словам известного поэта-классика, «здесь русский дух, здесь Русью пахнет». И далеко неслучайно, что первыми классическими текстами в русской словесности становятся басни И. А. Крылова, вмещающие в себя, по остроумному замечанию критиков П. Вайля и А. Гениса, «Евангелие от Ивана», а также комедия А. С. Грибоедова

¹¹ Цитируется черновой набросок, представляющий собой контаминацию двух четверостиший различных редакций: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. Т. 3. М., 1963. С. 214, 468.

¹² См.: *Лотман Ю. М.* К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 110–120.

«Горе от ума», высоко котирующаяся современниками как «светское Евангелие».

Таким образом, мы выходим к вопросу об осознании национальной самобытности отечественной литературной классики, о концептуальном обосновании именно ей свойственных аксиологических (или ценностных) параметров и выведении соответствующего ее специфике языка научного описания. Параллельно уже имеющемуся направлению в языкознании – т. н. этнолингвистике, обоснованной Э. Сепиром и Б. Уорфом, – проф. В. Н. Захаров из Петрозаводска предложил также ввести в качестве особой литературоведческой дисциплины – *этнопоэтику*, которая «должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур» и, в частности, ответить на вопрос, что «делает русскую литературу *русской*»¹³.

Однако думается, что применительно к русской классической словесности речь должна идти не просто об этнопоэтике: ибо не столько национальное, сколько *конфессиональное начало* является здесь определяющим фактором, решающим и поворотным моментом в идейно-эстетическом самоопределении отечественных писателей-классиков. Классическое искусство слова (если иметь в виду, прежде всего, отечественную словесность XIX века) вырастает почти исключительно на *моноконфессиональной основе*. Не случайно в дореволюционной России слова «русский» и «православный» воспринимались практически как синонимы. Только в современной России (с учетом ее поликонфессиональности, свободы вероисповедания и требований политкорректности) разведение значений слов «русский», «православный», «российский» и «русскоязычный» получает особо актуальный смысл.

Русская классическая литература, по определению Т. Манна (которого уж никак, с конфессиональной точки зрения, не упрекнуть в предвзятости), – это «святая русская литература». Ее отличительные признаки – откровенный

¹³ Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994. С. 9.

словоцентризм (о чем у нас уже шла речь), соборность и пасхальность¹⁴, юродство как национальный вариант карнавальной культуры, доверие к «фантастическому чудесному», нашедшее свое воплощение в концепции «реализма в высшем смысле» (Ф. М. Достоевский), а также «верховное торжество духовной трезвости» (Н. В. Гоголь), которое проявляется по контрасту с состоянием мистической одержимости. Приоритет православно-христианской сотериологии (в противоположность господствующей на Западе философии эвдемонизма) – еще одна отличительная черта русской классической литературы, особенно ее визитной карточки – «романа милости и любви», по точному определению Л. В. Пумпянского¹⁵.

Говоря о сотериологической направленности русской литературной классики, следует отметить целый комплекс проблемно-тематических линий и ценностных установок, который на общих правах, хотя и в особой ценностной иерархии, включает в себя такие ведущие концепты, как *свобода* и *предопределение (судьба)*, *счастье* и *страдание*, *сердце* и *разум*... Так, пожалуй, проблема человеческого счастья – одна из основных проблем отечественной словесности (равно как, наверное, и всей мировой литературы). Но решение этого вопроса поставлено русской классикой в прямую зависимость от наличия неких сверхличных ценностей. «Я думал: вольность и покой – / Замена счастью... Боже мой, / Как я ошибся, как наказан!» – это признание из письма Онегина, осознавшего, что индивидуалистическое восприятие «вольности и покоя» не приносит счастья. Как интерпретировал последнюю сцену объяснения Онегина и Татьяны Ф.

¹⁴ Категории, введенные в литературоведение И. А. Есауловым. См.: Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995; Он же. Пасхальность русской словесности. М., 2004. Пасха – важнейший праздник православных христиан, соответственно, и пасхальность – отличительная черта русской культуры, что особенно контрастно проявляется на фоне пристрастия западных европейцев к празднику Рождества.

¹⁵ Русский классический роман определяется инвариантным сюжетом духовного воскресения личности, «восстановления погибшего человека» (формула Ф. М. Достоевского). Это «роман-притча» (О. Н. Седакова), своего рода христианская «мистерия искупления». Примечательно, что практически единственный роман классического образца, отступающий от этой сотериологической модели и задающий свой вариант антимифологического романа, – это роман И. С. Тургенева, ярко выраженного трагического «полупозитивиста» и религиозного агностика. Традиционно европейская (и американская) форма романа – это роман-карьера. Примеры данной жанровой формы: «Красное и черное» Стендаля, «Милый друг» Мопассана, «Американская трагедия» Т. Драйзера.

М. Достоевский, «счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа»¹⁶. Но вот что удивительно. Данные строчки совпадают с любимым утверждением В. А. Жуковского: «На свете много прекрасного и без счастья». Можно было бы привести также другие высказывания этого религиозного поэта и набожного мыслителя: «У нас нет счастья – но мы имеем много!»; «Счастье жизни состоит не из отдельных наслаждений, но из наслаждений с воспоминанием»; «Самое страдание есть средство к прекрасному», «Не страсти, а несчастье разрабатывает душу!»; «Прекрасно только то, чего нет!»; «Отныне для меня смерть станет синонимом счастья» (о смерти Маши Протасовой)¹⁷. Отказ от счастья – инвариантный сюжет многих русских романов: достаточно вспомнить «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева, «Обломов» И. А. Гончарова. В программе своего будущего романа «Преступление и наказание», проясняя его идею, Ф. Достоевский прямо заявлял: «Православное воззрение, в чем есть Православие. Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. <...> Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает счастье и всегда страданием». Должно быть понятно, что ничем другим, как религиозно-христианским чувством или «православным воззрением» автора и его героев, не объяснить подобные жизненные решения.

Об этом и многом другом, внятом русскому сердцу, – книга, которую читатель держит в своих руках. В ней несколько глав.

Структура издания.

¹⁶ Достоевский Ф. М. О русской литературе. М., 1987. С. 307.

¹⁷ См. об этом: Янушкевич А. С. Философия счастья в творчестве В. А. Жуковского и Ф. И. Тютчева // Ф. И. Тютчев: Грани поэтического мира: Сб. ст. Новосибирск, 2007. С. 117–147.

Глава 1.

Русская литературная классика: испытание святоотеческой традицией

Сформировавшаяся в ходе исторического развития на рубеже XVIII века русская литература нового типа – даже в ее откровенно секуляризованном (светском) варианте – на протяжении трех последующих столетий продолжала диалог с православно-религиозной традицией, не теряя ощущения ценностной значимости для нее оппозиции *сакрального* и *профанного*. В своем магистральном движении отечественная литературная классика (условно говоря, от А. С. Пушкина до А. П. Чехова и дальше к А. И. Солженицыну) может быть представлена как развитие некоего единого «христианского текста» русской культуры¹. Постараемся выделить его отличительные признаки, задающие универсальную модель русской литературной классики.

Откровенный и последовательно проведенный словоцентризм, или ориентация на Слово (с большой буквы), Божественный Логос. Отсюда, между прочим, вытекает и пророческий (профетический) пафос литературной классики, ее учительная установка, вплоть до расхожей формулы недавнего времени «Поэт в России больше чем поэт».

Соборность и пасхальность, воплощающие себя на уровне архетипов национального сознания². Не случайно Пасха считается важнейшим праздником православных христиан, отсюда и пасхальность – отличительная черта русской культуры, что контрастно выделяет ее на фоне особого пристрастия представителей католического мира к празднику Рождества.

¹ Вслед за В. А. Котельниковым под термином «христианский текст» мы понимаем «сквозной для большинства литературных явлений семантический слой, возникающий в результате ассоциативного сохранения или новой филиации в светскую словесность собственно “церковного текста” культуры» [10, с. 155].

² Данные категории (явно церковно-богословского происхождения) И. А. Есаулов ввел в область собственно литературоведческого анализа [см.: 6; 7].

Юродство как национальный вариант карнавальной культуры, с центральной идеей православной антропологии – христоцентричностью и прямой приверженностью христианской сотериологии – в противоположность господствующей на Западе философии эвдемонизма.

С христианской сотериологией связан и жанровый тип русского романа как фундаментального воплощения «литературы любви и милости» [16, с. 30]. Не случайно в основе этого типа романа лежит инвариантный сюжет духовного воскресения личности, или «восстановления погибшего человека» (формула Ф. М. Достоевского). Русский роман – прежде всего «роман-притча» [см.: 17], своего рода христианская «мистерия искупления» (Н. А. Бердяев).

Вера в *чудо*, доверие к «фантастическому чудесному» (в противоположность «фантастическому необычному», или «материальной фантастике»), что находит воплощение в концепции «фантастического реализма», или «реализма в высшем смысле» (Ф. М. Достоевский). По Достоевскому, фантастическое не сводится лишь к психологическому казусу, равно как не ограничивается и абстрактно-символическим содержанием: оно утверждает одинаковую подлинность и *духовное единство* двух реальностей – земного (человеческого) существования и Божественного (трансцендентального) бытия. Именно данная форма фантастического противостоит религиозной реформации и стимулирует «возвращение нашего сознания к первохристианскому и во все века не умирающему реальному переживанию веры» [20, с. 386].

«Верховное торжество духовной трезвости» (Н. В. Гоголь), которое проявляется по контрасту с состоянием мистической одержимости. Но достигается подобное состояние лишь в ходе воцерковления духовной жизни художника, его непосредственного соприкосновения с духовным наследием св. Отцов Церкви.

Отмеченные черты определяют национальную специфику, своего рода генетический «код» русской классической словесности. Однако не стоит

затушевывать весь драматизм отношений литературной классики Нового времени и «церковного текста» культуры, духа святоотеческой традиции. В этом плане показателен спор, разгоревшийся сравнительно недавно на страницах последнего, пятого, выпуска сборника «Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков» (Петрозаводск, 2008) между И. А. Есауловым и покойным ныне М. М. Дунаевым. Какие только «ярлыки» не использовал Есаулов в пылу полемики, называя своего идейного оппонента и плагиатором, и «бранчливым филологом», и догматическим начетником, и «неофитом от православия», и «законником и фарисеем», более того, даже «инквизитором» от филологии. Резкость полемических оценок вызвана тем, что, как считает Есаулов, последовательно проведенный в литературоведении богословско-догматический подход (а это и есть метод М. Дунаева) оборачивается провокационным отлучением русской классической литературы от Православия. «В этот неправославный, а то и, по мнению Дунаева, вовсе враждебный православию “черный список” попадают Кантемир, Грибоедов, Лермонтов, Чаадаев, Тургенев, Некрасов, Гончаров, Салтыков-Щедрин, Лесков, Толстой, Чехов, Андреев, Ремизов, Бунин и другие. <...> Подобный подход дискредитирует и саму религиозную аксиологию при изучении русской литературы: в данном случае мы получаем готовые *оценочные суждения о русских писателях* еще до серьезного изучения их творчества в контексте христианской культуры» [8, с. 630].

Зададимся вопросом: чем обусловлен такой ригоризм оценочно-критических суждений, что провоцирует подобное отлучение русской классической словесности от духовного наследия Православия?

Прежде всего, как показывает конкретная практика литературоведческого анализа, «христианский текст» классической словесности чаще всего реализуется как «литературное развертывание религиозно-духовной драмы Нового времени» [10, с. 156]. Обусловливается это, по мнению В. А. Котельникова, факторами тройного порядка: коллизией двух типов мирозерцания (теоцентрического и антропоцентрического); коллизией

двух типов религиозности (ветхозаветной и новозаветной); наконец, коллизией языка Церкви и языка светской литературы [там же, с. 156–159]. Однако к этим коллизиям, на наш взгляд, следует прибавить и другие, не менее существенные: например, соотношение (подчас контрастное и антиномичное) проблем религиозности и художественности, идеологической системы писателя и эстетики художественного творчества, выявление принципиальных различий (а иногда и драматических противоречий) между сферой церковного предания (догматики) и содержанием индивидуального духовно-религиозного (мистического) опыта.

Последнее противоречие особенно показательно, если принять во внимание два модуса (или способа существования) религиозной духовности. Во-первых, духовность существует в виде завещанного свыше, от самого Бога, некоего образца-канона, или символа веры, системы предвечных духовно-нравственных аксиом. Заметим, что именно здесь намечается опасность редуцирования канона, его сведения до некоей предустановленной *парадигмы*, набора строго определенных догматических правил. Опасность догматизации (производное от слова «догма», а не «догмат») – это то, что подстерегает религиозную духовность в обозначенном нами модусе существования, который мы определили как первый по счету.

Что касается второго модуса духовного существования, или индивидуально-личностного опыта проживания духовно-религиозных заповедей, то он, с одной стороны, ограждает человека от приверженности абстрактно-догматическим правилам, а с другой – сам таит в себе опасность срыва в область «человеческого, даже слишком человеческого». Пожалуй, точнее всего сущность этого второго модуса духовного существования была обозначена А. П. Чеховым в его записной книжке: «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-нибудь одну из этих крайностей, середина же между ними ему не интересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало» [22, с. 33–34]. Найденная Чеховым формула

«целое громадное поле» «между “есть Бог” и “нет Бога”», на наш взгляд, очень удачно характеризует проблематическую природу духовного опыта как такового – применительно к любой авторской индивидуальности. Прислушаемся еще к одному русскому писателю-классику, Ф. М. Достоевскому, который о своем опыте духовной жизни выразился так: «...Жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом pro и contra, которое нужно перетащить на себе» [4, с. 155]. Приведенные суждения Чехова и Достоевского имеют самое прямое и непосредственное отношение к заявленной нами проблеме – испытания классической литературы духом святоотеческой традиции.

Отметим повышенную сложность задач, с которой сталкивается филолог в своей непосредственной практике и которая отличает его, например, от историка с его преимущественно социологическим подходом к феномену религиозности. Если историк имеет дело с коллективным религиозным опытом, отражающимся в религиозном поведении и прочих объективированных и материально выраженных вещах и культурных артефактах, то филолог, напротив, предпочитает иметь дело с более тонкой материей – с проявлением глубоко *субъективной, персональной духовности*, находящей свое воплощение в неповторимо-индивидуальном художественном опыте, так называемом эстетическом объекте. Поэтому одна из коллизий, которая при этом возникает со всей неизбежностью, – противоречие между двумя ипостасями художника: реально-биографическим автором как конкретным лицом и концептуальным автором (или духовным «я»), воплощенным в тексте художественного произведения. Самый серьезный камень преткновения на этом пути – многочисленные ошибки исследователей, впадающих то в наивный реализм (принимающих любое высказывание писателя как факт его внутренней биографии), а то в позитивистский скепсис (ставящих под сомнение искренность любого поэтического признания, как не имеющего ничего общего с духовным

обликом художника). Так возникает пресловутая теория «Пушкин в двух планах» (В. Вересаев), а также концепция «двух Гоголей» (А. Григорьев) или фатального раздвоения «образов» Лермонтова (богоборческого и молитвенного) и Фета (бытового атеиста и религиозного лирика).

В контексте обозначенной проблемы особое значение приобретает такая категория собственно филологического анализа, как *духовный путь* (или *духовная биография*) писателя. В отечественной литературоведческой науке можно назвать целый ряд капитальных монографий с подобным заглавием [см.: 2; 3; 14; 15]. Попробуем дать более точное определение интересующему нас понятию. *Духовный путь художника – это направленное движение его внутренней жизни, динамика его духовно-ментальных устремлений, с обязательным соблюдением духовной иерархии ценностных представлений о мире и человеке.* Категория духовного пути неотъемлема от ценностно-эстетического идеала художника, его глубинной связи с национально-конфессиональной картиной мира, культурными архетипами, порождающим лоном духовно-религиозной традиции. Уточним, что под ценностью мы понимаем «важнейшее структурное свойство любого объекта культуры, указывающего на мировой космический и духовный порядок, на мировую вертикаль» [13, с. 157]. Поэтому иерархичность любого культурного феномена, в том числе и духовного пути художника, предполагает выстраивание его в системе ценностных координат: «верх – низ», «плюс – минус», «Бог – дьявол», «сакральное – профанное». Благодаря именно данному обстоятельству принцип ценностной иерархии оказывается наиболее органичным феномену духовного пути художника как форме самоопределения личности по отношению к высшим, духовно-религиозным ценностям.

Оценивая феномен литературной классики в этноконфессиональной проекции, нельзя не отметить еще один показательный момент: в структуре эстетического объекта религиозное и художественное зачастую образуют некое нерасторжимое единство, полнокровный синтез, неразложимую

целостность: они равноправны, а не подчинены друг другу. Религиозное начало фигурирует не просто как идеологический конструкт, т. е. поданный вне художественного оформления материал, не просто как философско-мировоззренческая позиция автора или героя. Религиозное не остается за порогом художественной реальности, а «встраивается» в структуру эстетического объекта, нераздельно сливаясь с его художественной фактурой. Участвуя в ее сотворении, оно отвечает за ее внутренний порядок, определяет ценностную архитектуру художественного целого. Подобный феномен, в общем характерный для классического искусства Нового времени, особенно показателен в творчестве тех писателей, которые в полной мере осознали проблему соотношения искусства и религии (В. Жуковский, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, Л. Толстой, Н. Лесков и др.).

В последнем случае вполне правомерно говорить о религиозном типе художественного сознания, когда на место жесткой бинарной оппозиции *художественное – религиозное* заступает триада понятий, в которой новым, опосредующим звеном становится именно *христианская духовность* – понятие неизмеримо более широкое, чем, например, церковно-религиозное мировоззрение. Осуществляя единство морально-религиозного и художественно-эстетического, сфера духовного лишь подтверждает полноту и целостность внутренней жизни личности, ее глубинного, а не эмпирического слоя, что находит дополнительное подтверждение в постулируемом нами понятии «духовный путь» (или «духовная биография») художника.

Понятие «христианская духовность» может вбирать в себя также элементы народного христианства, равно как и предполагать некоторые отступления художника от церковной догматики, даже более того, проявление в рамках художественного сознания отдельных интенций церковно-религиозной ереси и раскола. Заметим, что в классической литературе достаточно мощно проявился заряд религиозной реформации, что выразилось не только в некоторых антиклерикальных произведениях Н. С. Лескова или Л. Н.

Толстого. О последнем авторе, этом «матером человечище», можно даже сказать, что он не просто был отлучен решением св. Синода от Православной Российской церкви, но задолго до того сам себя поставил во враждебные отношения к Православию и официальной церковной власти. Однако и в этом своем раскольнически-анархическом бунте Толстой удивительным образом напоминает «огнепального» протопопа Аввакума, что лишний раз подчеркивает духовную природу антиномического национального характера. Данный пример только подтверждает непреложное правило: русская классика знает не только трагические отклонения от канонического Православия, но и свои, не менее поучительные, уроки духовно-религиозной жизни.

Попытаемся показать это только на одном примере. Русская культура, с точки зрения Г. Флоровского, это культура «разрывов и связей», в том смысле, что «слишком привыкли русские люди томиться на роковых перекрестках, у перепутных крестов» [19, с. 501]. Одним из таких очередных для отечественной культуры «роковых перекрестков» в начале XIX века явился романтизм, знаменующий собой (может быть в самой драматической форме) разрыв между европейским литературным наследием и святоотеческой духовной традицией.

По вопросу о национальной форме романтизма, соотношении двух его вариантов (русского и европейского) можно выделить две прямо противоположные точки зрения. Согласно первой из них, «русский романтизм существовал внутри традиции православной духовной культуры» [9, с. 108], и потому само их сосуществование следует признать вполне органичным и самобытным. Иной точки зрения придерживается М. М. Дунаев, по мнению которого, «в русской литературе романтизм не имел религиозной основы, да и не мог ее иметь в православной среде, как бы к Православию не относились иные литераторы» [5, с. 143]. Согласно данному исследователю, романтическая духовность выступает как поврежденная,

ущербная, искаженная, каким бы типом романтизма она не была представлена.

По мнению другого знатока романтической культуры Ф. П. Федорова, история европейского (и прежде всего немецкого) романтизма есть «история исчерпания духовных, волевых способов и методов построения идеального мира, построения бесконечного, есть история катастрофы духа», и обусловлено это тем, что, «строго говоря, с точки зрения канонического христианства поздний романтизм демонстрирует не христианскую, а еретическую, именно манихейскую картину мира, согласно которой Бог и Сатана равновелики как субстанции» [18, с. 99, 101]. Можно было бы приводить многочисленные примеры, иллюстрирующие мысль исследователя о манихейской картине мира в произведениях европейских и русских романтиков. Достаточно хотя бы вспомнить «Страшную месть» Гоголя с ее идеей фатального предопределения человека, неустранимой власти демонических сил, с которой приходится считаться даже самому Богу-Творцу. Нечто подобное находим в финале лермонтовской поэмы «Демон» и, особенно, в драме «Маскарад», главный герой которой, Евгений Арбенин, по его же собственному признанию, оказывается «проклят Богом», а в конце пьесы обращает к Творцу проникнутые личной обидой слова: «Я говорил тебе, что ты жесток!».

Однако при всей склонности отдельных романтиков к манихейской концепции человека и «фантастике злого» (Ю. В. Манн) история русского романтизма со всей очевидностью свидетельствует о другом, можно сказать, даже прямо противоположном исходе дела. Отличительная черта позднего романтизма в России – его ярко выраженная (по отношению к итогам европейского романтизма) *контрромантическая* направленность, что сказалось в освоении православно-христианского понимания мира и человека, в достижении «верховного торжества духовной трезвости» (Н. В. Гоголь), в верности заданному святоотеческой традицией идеалу исихастской духовности.

Рождающаяся в недрах романтической культуры русская литературная классика представляет собой своего рода *Ренессанс святоотеческого наследия*, полноту воплощения национальной духовно-религиозной традиции. Той традиции, которая складывалась в недрах Греко-Византийской цивилизации с IV по XIV век и выразилась в духовном движении, связанном с исихазмом, т. е. с той духовно-аскетической дисциплиной постоянной молитвы, центром которой стала святая гора Афон и авторитет афонского монаха святого Григория Паламы, позднее архиепископа Фессалоникийского (Солунского). Это духовное движение (своего рода восточный вариант Возрождения), по мнению известного философа культуры о. Иоанна Мейендорфа, как раз в XIV веке распространилось и на славянские страны – Болгарию, Сербию и Русь, что получило даже особое наименование «второго византийского влияния». На Руси это выразилось в замечательных образцах духовного творчества, таких, например, как религиозное служение преподобного Сергия Радонежского или «Троица» Андрея Рублева.

Все это, между прочим, имело далеко идущие последствия для культуры России. По мнению уже цитируемого о. Иоанна Мейендорфа, именно в духовном возрождении исихазма «свое главное, единое на потребу» «находили великие творцы культуры в XIX веке – Достоевский, Гоголь, Леонтьев, Киреевский...» Но вот вопрос: «Где они обрели Православие?» На этот вопрос о. Иоанн Мейендорф дает следующий ответ: «Даже не в официальных церковных структурах или синодальной администрации: они обрели его в Оптиной Пустыни, там, где горел огонек истины, который не был противен, не был в оппозиции официальной Церкви – совсем нет, но самая жизнь его сохранила там, благодаря торжеству исихазма в XIV веке, который пустил глубокие корни в церковном сознании и сознании народа» [12]. Подобный феномен – органического вrastания исихастской духовности в культуру России – стал возможен благодаря духу Православного предания, той духовно-аскетической традиции, которая идет от Отцов Церкви, а в Новое время – от авторитета преп. Паисия (в миру Петра Величковского).

Именно с именем этого преподобного в культуре Нового времени связывается возрождение духовного авторитета русских монастырей и духовного наставничества, т. н. старчества, а также широкое вхождение в жизнь практики переводов св. Отцов на русский язык.

Свидетельством достойного испытания христианской традицией становятся «итоговые» поэмы русского романтизма, таким крупнейшим произведениям эпохи 1840–1850-х гг., как «Агасвер» (1832–1846) В. К. Кюхельбекера, «Агасфер. Странствующий жид» (1851–1852) В. А. Жуковского и «Таинственная капля» (1840-е гг.; первое издание 1861 г.) Ф. Н. Глинки. Пожалуй, еще в большей степени показательна приходящаяся на это самое время эволюция философско-эстетических воззрений известного русского мыслителя И. В. Киреевского, ощутимо перемещающегося от *романтического* полюса, с его «психологически истолкованной религиозностью», – к *патристическому*, удостоверяющему ценность духовного опыта и «онтологическое отношение к Богу» [1, с. 75, 80]. Схожую эволюцию в идейно-философском и художественно-эстетическом направлении обнаруживают и такие великие русские писатели. Откровенно демонстрирующие свою приверженность традиции романтизма, как В. А. Жуковский и Н. В. Гоголь.

Историческая миссия русского романтизма, можно сказать, в том и заключается, что стоящие за ним эстетика и философия не замыкаются хронологическими рамками первой половины XIX в., а входят составной частью в художественную практику классического реализма. Романтический идеализм сменяется своего рода «критическим идеализмом» – такова импонирующая нам концепция историко-литературного развития, отстаиваемая в капитальном исследовании В. А. Котельникова [11]. Концепция своего рода *реверсии романтизма в реализме* представляется нам вполне убедительной. Усваивая предшествующую идеалистически-романтическую традицию, реализм творчески перерабатывает ее, рождая новое качество.

Особенно показательна в этом плане фигура Ф. М. Достоевского. Широко разрабатывая тему двойничества, характерологию «слабого сердца» и тип петербургского мечтателя, данный писатель, конечно, не мог обойти вниманием традицию как европейского, так и отечественного романтизма (Гюго, Диккенс, Ж. Санд, Гоголь). Но, как и в случае с выдающимися русскими романтиками, Достоевскому удается преодолеть мистические искушения романтизма. Великое пятикнижие художника (начиная с первого романа «Преступление и наказание» и заканчивая итоговой в своем роде книгой «Братья Карамазовы») сближается с духовно-религиозной традицией русского Православия, исихастским опытом стяжания Святого Духа. Пожалуй, во всей нашей отечественной культуре (если судить по самому великому счету) можно выделить три наиболее совершенных варианта воплощения исихастского идеала: «Троица» Андрея Рублева, «Капитанская дочка» А. С. Пушкина и «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского³. В истории литературы Нового времени (можно смело утверждать это) Пушкин и Достоевский явили миру художественно совершенный опыт эстетической тео- и антроподицеи, что обуславливается идеальным соответствием их последних, итоговых романов духу святоотеческой традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов К. М. Философия И. В. Киреевского: антропологический аспект. М., 2006.
2. Васильев Б. А., свящ. Духовный путь Пушкина. – М., 1994.
3. Воропаев В. А. Николай Гоголь. Опыт духовной биографии. – М., 2008.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л., 1973. – Т. 7.

³ Знаток исихастской антропологии С. С. Хоружий посвятил «финальному» роману Достоевского отдельное исследование. Главный тезис его таков: «...исихастская традиция имеет в мире романа особый статус, особые prerogatives: ценностные и нравственные измерения этого мира ориентированы на эту традицию, она для них – высшая инстанция, высший авторитет. Не естественно ли предположить, что и антропология романа тоже связана с исихастскою традицией, ориентируется на исихастскую антропологию? В числе прочих прочтений, не исключая их, антропология “Карамазовых” должна допускать и исихастское прочтение» [21].

5. Дунаев М. М. Православие и русская литература: учеб. Пособие для студентов духовных академий и семинарий: в 5 ч. – Ч. 1. – М., 1996.
6. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995.
7. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. – М., 2004.
8. Есаулов И. А. О Сцилле либерального прогрессизма и Харибде догматического начетничества в изучении русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. – Вып. 5. – Петрозаводск, 2008.
9. Карташева И. В., Семенов Л. Е. Романтизм и христианство // Русская литература XIX века и христианство. – М., 1997.
10. Котельников В. А. Христианский текст русской литературы // Вестник РГНФ. – 2000. – № 3.
11. Котельников В. А. «“Что есть истина?”: (Литературные версии критического идеализма». – СПб., 2010.
12. Мейендорф Иоанн, протоирей. Духовное и культурное возрождение в XIV веке и судьбы Восточной Европы [Электронный ресурс]. – URL: http://synergia-isa.ru/lib/download/lib/%2BMinsk_Lekt.doc.
13. Мирошников Ю. И. Аксиологические основы структурной упорядоченности культуры // Гуманитарные исследования. Ежегодник. – Вып. 4. – Кн. 2. – Омск, 1999.
14. Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., 1995.
15. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. – М., 1987.
16. Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000.
17. Седакова О. А. Притча и русский роман // Седакова О. А. Музыка: стихи и проза. – М., 2006.

18. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: структура и семантика. – М., 2004.
19. Флоровский Георгий, прот. Пути русского богословия. – 3-е изд., репринт. – Киев, 1991.
20. Фудель С. И. Наследство Достоевского // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси: Сборник. – М., 1991.
21. Хоружий С. С. «Братья Карамазовы» в призме исихастской антропологии [Электронный ресурс]. – URL: http://synergia-isa.ru/wordpress/wp-content/uploads/2008/12/hor_karamazovy.doc.
22. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. – М., 1980. – Т. 17.

Глава 2.

Проблемно-методологическое поле религиозной филологии

Изначально, уже при самом своем возникновении, будучи связана с экзегетикой священных текстов, филология существовала именно как *philologia sacra*, т. е. по сути как религиозная филология. Десакрализация филологического знания начинается с эпохи Ренессанса, и данный процесс только нарастает с приходом Нового времени – эпохи Просвещения и, далее, эры позитивизма и господства позитивистской методологии. Но и в Новое время филологическая наука (речь идет только о национальной традиции русского литературоведения) большое внимание уделяла проблеме религиозности классической литературы. Укажем в этом плане лишь на одно из самых примечательных изданий последнего времени: Христианство и новая русская литература XVIII–XX веков: Библиографический указатель. 1800–2000 (СПб., 2002). В данном указателе приводится около 15 тыс. журнальных и книжных публикаций на тему взаимоотношения русской светской литературы нового времени и христианской традиции во всех ее аспектах – богословско-догматическом, философском, нравственном, историко-культурном. Здесь приводятся работы, выдержанные в совершенно различных жанрах и методологических парадигмах: это и статьи русских религиозных философов, и духовно-нравственная публицистика, в том числе и в форме церковной проповеди, здесь же указаны и многочисленные образцы светского, позитивистского литературоведения. С одной стороны, данный библиографический справочник свидетельствует о стародавней традиции религиозной филологии, которая, оказывается, даже и не пресекалась в советские атеистические времена; а с другой стороны – данный справочник заставляет еще раз и по-новому отразить вопрос о том, что такое религиозная филология и достаточно лишь одного предмета (в

нашем случае – религиозной природы русской классической литературы), чтобы конституировать особое религиозное направление научно-исследовательской мысли.

Существует ли вообще религиозная филология? Можно ли говорить о ее действительно научном статусе? Этот вопрос применительно к нашей теме звучит далеко не праздно. Думается, что широкого определения религиозной филологии как некоей механической совокупности всех исследований, относящихся к проблеме религиозности литературы, еще недостаточно. Направление научного поиска конституируется не столько самим предметом, сколько методологией. А это требует более узкого и специфического определения интересующего нас понятия.

Несколько слов о самом термине «религиозная филология». Как становится ясно из рассмотренного выше библиографического справочника, стоящее за термином явление существует с незапамятных времен, но получает свое наименование сравнительно недавно, лишь в начале 1990-х годов⁴. В качестве синонимических понятий можно встретить иногда и такие обозначения, как «религиозное (духовно-аналитическое) литературоведение», «теологический (богословско-догматический)», «конфессиональный (православный)» подход. Но все эти обозначения, с точки зрения чистой научности вызывающие подчас вполне закономерные возражения, предстают лишь как частные случаи в рамках более общей парадигмы религиозной филологии.

Ситуация серьезно усложняется, если учесть, что интересующий нас исходный термин воспринимается как сугубо атеистический, с позиции атеистического, секуляризованного сознания⁵. Предпринимающиеся попытки свести всю суть направления религиозной филологии лишь к сфере религиозно-философской критики, приводят к тому, что данной парадигме литературоведческого исследования отказывают в строгой научности,

⁴ Сама номинация «религиозная филология» возникает в ходе полемики С. Г. Бочарова с его коллегой В. С. Непомнящим, о чем у нас еще пойдет речь впереди.

⁵ См. выступление И. Л. Волгина на круглом столе «“Религиозное” литературоведение: обретения и утраты» (Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2006. № 3. С. 119).

выводя ее за границы литературоведения как такового⁶. В подобной ситуации, естественно, возникает вопрос: не легче ли отказаться от самого термина? Заметим, что именно такое решение было принято признанным мэтром религиозного литературоведения И. А. Есауловым. По принципиальным соображениям (о которых еще будет сказано) он отказался от предложения редакционной коллегии «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М., 2001) написать сводную энциклопедическую статью «религиозная филология». Отказался на том основании, что данное словосочетание, по его мнению, лишено «всякого содержания», и не только потому, что «тогда нужно было бы выделять и особую “атеистическую филологию”»⁷.

В последних своих работах Есаулов, как бы воспроизводя реакцию недоброжелателей, использует сравнение религиозной филологии с филологическим «гетто». Ярлык, который прицеплен к религиозной филологии, его нескрываяемо раздражает. Мотивы такого решения во многом проясняет Г. В. Мосалева, редактор примечательной коллективной монографии «Теория Традиции: христианство и русская словесность» (Ижевск, 2009): «Вместе с тем литературоведение, осмысляющее и соотносящее связи текста с православно-христианской аксиологией, не может быть выделено в отдельную область религиозного литературоведения, так как целью вдумчивого истолкователя текста является не фактор религиозности сам по себе, а критерии истинности, полноты и глубины извлекаемого из текста Смысла. В этой попытке изолирования/отделения просматривается извечное стремление позитивистов отождествить науку

⁶ См. точку зрения Н. Д. Тamarченко, озвученную на том же круглом столе «“Религиозное” литературоведение: обретения и утраты» (Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. 2006. № 3. С. 109).

⁷ Есаулов И. О Сцилле либерального прогрессизма и Харибде догматического начетничества в изучении русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, Сюжет, жанр. Сб. науч. тр. Вып. 5. Петрозаводск, 2008. С. 619.

исключительно с атеизмом и эмпиризмом, а то, что позитивизму не свойственно, в лучшем случае отодвигать на периферию науки»⁸.

Логика обозначенной точки зрения понятна, и обусловлена она, на наш взгляд, непримиримо жесткой конфронтацией двух направлений в отечественной филологии – условно говоря, традиционно-позитивистского и собственно религиозного. Драматизм ситуации, однако, осложняется тем, что к этому внешнему противостоянию прибавляется также внутреннее противоречие, некий имманентный раскол в недрах самой религиозной филологии. Речь идет о борьбе двух конкурирующих подходов, первый из которых можно назвать «богословско-догматическим», а второй – собственно филологическим, интегрированным в этноконфессиональную область исторической поэтики.

Методология первого направления – философско-культурологического порядка, предусматривающая установление верности писателя основополагающим церковно-религиозным догматам, выявление чистоты его конфессионального сознания. Суть данного подхода М. М. Дунаев выразил таким образом: «Вообще-то самостоятельное сопоставление любого художественного материала с вероучительными истинами Православия мы должны проводить всегда, какие бы идеи ни пытался внушить нам автор, однако его помощь нам в том мы должны принимать с благодарностью»⁹. В приведенной цитате особенно акцентируется выражение «самостоятельное сопоставление», которое следует понимать не только в значении «оригинальное, проводимое самим литературоведом», но и в смысле «автономное исследование, не зависимое от указаний и помощи самого автора». При этом творчество писателя (рассматривается конкретный пример И. С. Тургенева) предстает как «отражение жестокой борьбы в глубинах его личности между двумя слишком непримиримыми началами». Тем самым исследование начинает приобретать прикладное значение (нравственно-

⁸ Мосалева Г. В. Русская духовная Традиция: ее генеалогия и развитие // Теория Традиции: христианство и русская словесность. Коллект. монография. Ижевск, 2009. С. 5.

⁹ Дунаев М. М. Православие и русская литература: В 5 ч. Ч. 3. М., 1997. С. 225.

философское, «религиозно-пропагандистское», миссионерское), заключающееся в том, что оно может «подарить каждому неленивому душою читателю драгоценный опыт стремления от безверия к вере (независимо от того, к какому итогу подвел писателя его собственный жизненный путь)»¹⁰.

Нельзя сказать, что богословско-догматический подход располагается совершенно *вне* филологического рассмотрения текста, относясь лишь к сфере нравственно-философской критики. Близость к религиозной философии просматривается здесь особенно наглядно – с той лишь разницей, что философский подход исходит из автономности эстетического объекта, неповторимой индивидуальности воплощенного в нем духовного опыта, а богословская интерпретация в обязательном порядке соотносит индивидуально-авторский текст с системой церковно-религиозных догматов, духом и буквой святоотеческой традиции. Однако установление важнейших параллелей художественного произведения с текстами Священного Писания, акцентировка существенной для автора системы ценностей, определение направленности и иерархии духовного пути художника – все это тот исключительный материал, который дает филологу богословско-догматический подход для дальнейшего анализа и интерпретации, даже если сам этот междисциплинарный подход располагается за границами чистого литературоведения.

Иначе обстоит дело с собственно филологической составляющей религиозного подхода к литературе. Сразу же оговоримся, что мы категорически против понятия «православный литературовед», поскольку в нем акцентируется чисто конфессиональная принадлежность исследователя, категория веры как некое непереносимое условие полноты обретения истины. На фоне устоявшегося и уже зарекомендовавшего себя понятия «религиозная философия», на наш взгляд, здесь вполне корректно и обосновано понятие «религиозная филология»: никаких нежелательных и негативных коннотаций оно при этом не вызывает. Испытание религиозной филологии на научность

¹⁰ Там же. С. 4.

и объективность – важнейшая задача современной литературоведческой науки. Но чтобы восстановить научный статус религиозной филологии, необходимо прежде всего очертить ее проблемно-методологическое поле.

Первая методологическая проблема, которая встает в связи с нашим вопросом, – это *соотношение эстетики и идеологии*. Широкое распространение получила точка зрения, согласно которой религиозная филология трактуется как квази- или в лучшем случае инаучный подход, как сугубо идеологическое литературоведение. В ответе на анкету «Как вы оцениваете современное состояние литературоведения в целом?», опубликованную в материалах «Седьмых Тыняновских чтений» (середина 90-х годов), авторитетный филолог А. П. Чудаков позволил себе открыто и ядовито заявить: «В отечественном литературоведении быстро рекрутирует (обратите внимание на саму стилистику. – О. З.) все новых партизан запоздалый и беспомощный религиозно-философский эссеизм, имеющий к решению историко-литературных задач отношение еще меньшее (из контекста имеется в виду – еще меньшее по сравнению с социологическим и культурологическим подходами. – О. З.)»¹¹ По мнению другого известнейшего филолога и, между прочим, ведущего пушкиниста С. Г. Бочарова, «идеологизированная духовность наших дней» порождает «новое благочестивое пушкиноведение», заставляющее говорить о «нарождающемся пушкинистском фундаментализме»¹².

Напомним, что именно С. Бочарову принадлежит приоритет в новых исторических условиях (и явно в полемических целях, в споре со своим коллегой-пушкинистом В. С. Непомнящим) введения в научный обиход термина «религиозная филология». В качестве конституирующего его момента исследователь провозгласил теологическую установку, которая воспринимается как некая монополия на обладание высшим знанием, по сути, абсолютной истиной, что позволяет религиозным филологам даже

¹¹ Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Вып. 9. Рига; М., 1995–1996. С. 63.

¹² Бочаров С. Г. О чтении Пушкина // Новый мир. 1994. № 6. С. 242, 245.

«поправлять» и «одергивать» автора. Художественная автономия литературного произведения, как уточняет С. Бочаров, вовсе не исключает связи с религиозными воззрениями автора и исследователя, но подобные связи она понимает как *опосредованные* и принципиально *не иерархичные*. Не случайно, по мнению исследователя, «по всем главным пунктам установки новой религиозной филологии противоречат старой религиозной философии»¹³.

Представляется, что именно по последнему пункту (противопоставление «новой религиозной филологии» – «старой религиозной философии») заявление С. Бочарова отличается излишней категоричностью. Исходя из конкретной исторической ситуации, строго локализованного контекста полемики (пушкиноведческого спора с В. Непомнящим), исследователь позволил себе спроецировать систему негативных оценок на все направление научной мысли, связанное с новой религиозной филологией (включая ее прошлое, настоящее и будущее, а также различные научные локусы и школы, в том числе и потенциально возможные).

По сути, все возражения в адрес религиозной филологии со стороны ее недоброжелателей, тайных или явных, сводятся к одному единственному пункту – принципу *идеологичности*: на место марксистской идеологии религиозная филология, якобы, вводит новую монистическую идеологию – в форме догматического христианства. Заметим, что идеология и эстетика вообще вряд ли «покрывают» друг друга. В этой связи нелишним будет напомнить суждение Р. Барта: «Контридеология (иначе говоря, эстетика. – О. 3.) работает под прикрытием вымысла – не то чтобы реалистического, но *верного*. В этом, возможно, и заключается роль эстетики в нашем обществе: формулировать правила *непрямого* и *транзитивного* дискурса...»¹⁴. Отсюда, между прочим, вытекает и парадоксальное, с привкусом смелого вызова официально-религиозной мысли, умозаключение исследователя:

¹³ Бочаров С. Г. О религиозной филологии // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 597.

¹⁴ Ролан Барт о Ролане Барте. М., 2002. С. 120.

«Литература производит на меня гораздо более сильное впечатление истины, чем религия»¹⁵.

Сформулированный Р. Бартом парадокс вполне применим по отношению к творчеству многих русских писателей, и прежде всего – к художественному наследию Гоголя и Л. Толстого. Именно эти художники, можно сказать, глубже других в области духовно-практического синтеза искусства и жизни прочувствовали сюжет своего рода «искушения эстетикой»¹⁶, то, что у слов «искусство» и «искушение» один общий корень. Отсюда и парадокс восприятия данных художников, заключающийся в том, что безнадежно устаревшими, не соответствующими в полной мере эстетической природе их произведений оказываются как структурно-формалистические исследования, выполненные с позиции «универсальной» (или позитивистской) поэтики, так и многократно предпринимающиеся попытки рассмотрения творчества данных писателей в качестве проекций их религиозного мировоззрения. Отсюда вполне закономерным образом вытекает актуальная задача религиозной филологии – соблюдение методологического принципа, озвученного И. А. Есауловым: «пристальное внимание к религиозности автора и научное описание его поэтики не являются какими-то взаимоисключающими и потому несовместимыми исследовательскими актами»¹⁷

Иными словами, религиозная филология вовсе не обречена на тенденциозно-идеологический режим: только на место экзегетики священного текста должна заступить в ней *поэтика* художественного произведения, или принцип телеологизма художественной формы, говоря бахтинским языком, эстетика словесного творчества – со всеми вытекающими отсюда последствиями. А именно: согласно данным представлениям, семиотическая

¹⁵ Там же. С. 255.

¹⁶ Мы позволили себе воспользоваться формулой (чуть трансформировав ее), предложенной в недавнем исследовании: Трофимов И. В. Искушение литературой. Николай Гоголь и эстетика духовной прозы первой половины XIX века. Ульяновск, 2006.

¹⁷ Есаулов И. А. Пасхальность в поэтике Гоголя как научная проблема // Гоголь как явление мировой литературы: Сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. М., 2003. С. 56.

данность текста – лишь материальный носитель той виртуальной художественной реальности, которую мы называем «эстетическим объектом», но и сам эстетический объект – в свою очередь выступает как порождение духовного устремления автора, что обуславливается архетипами национальной духовно-религиозной культуры. В этом плане религиозная филология смыкается с задачами так называемой *этнопоэтики*.

Параллельно уже имеющемуся направлению в языкознании – обоснованной Э. Сепиром и Б. Уорфом этнолингвистике – российский исследователь В. Н. Захаров предложил в качестве особой литературоведческой дисциплины ввести этнопоэтику, которая «должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур» и, в частности, ответить на вопрос, что «делает русскую литературу *русской*»¹⁸. Позволим себе только одно уточнение: применительно к русской классической словесности не столько национальное, сколько конфессиональное начало является определяющим фактором, решающим и поворотным моментом в идейно-эстетическом самоопределении отечественных писателей-классиков. Классическое искусство слова (если иметь в виду, прежде всего, отечественную словесность XIX века в ее основной, великорусской составляющей) вырастает почти исключительно на моноконфессиональной основе. Сказанное, однако, ни в коем случае не означает, что данной моделью, сориентированной на единую этноконфессиональную парадигму, описывается (а в пределе и исчерпывается) вся русская классическая словесность Нового времени. Не следует в этом плане идеализировать ситуацию с отечественной классикой, равно как и обходить острые углы драматических отношений между светской литературой и церковной традицией (но это, пожалуй, отдельная тема для разговора). Сейчас же нам важно отметить другое: в своем магистральном движении отечественная классика (условно говоря, от А. С. Пушкина до А. П. Чехова и дальше к А. И.

¹⁸ Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994. С. 9.

Солженицыну) может быть представлена как развитие некоего единого *христианского текста*. Под термином «христианский текст», вслед за В. А. Котельниковым, необходимо понимать «сквозной для большинства литературных явлений семантический слой, возникающий в результате ассоциативного сохранения или новой филиации в светскую словесность собственно “церковного текста” культуры»¹⁹.

Не случайно русская классическая словесность, по меткому определению Т. Манна (которого уж никак, с конфессиональной точки зрения, не упрекнуть в предвзятости), – это «святая русская литература», которая всецело опирается на христианскую, православно-религиозную традицию. Смысл данного понятия раскрывает И. А. Есаулов: «Осмысление в художественном творчестве христианской сущности человека и христианской картины мира, имеющее трансисторический характер, свидетельствует о собственно *христианской традиции*»²⁰. Будучи культурной памятью нации, данная традиция реализуется в виде устойчивых архетипов национального сознания, под которыми следует понимать «культурное бессознательное», то есть «сформированный той или иной духовной традицией *тип мышления*, порождающий целый шлейф культурных последствий». «Подобные представления, – по мнению И. Есаулова, – часто не осознаются на рациональном уровне самими носителями культуры, но могут быть выделены в результате специального научного описания при помощи особого категориального аппарата»²¹. Именно теорией архетипов (этих форм культурного бессознательного) можно объяснить следующий парадоксальный феномен (правда, пожалуй, больше относящийся к классической литературе XX столетия), который зафиксировал еще Н. А. Бердяев: «Темы русской литературы будут христианские и тогда, когда в

¹⁹ Котельников В. А. Христианский текст русской литературы // Вестник РГНФ. 2000. № 3. С. 155.

²⁰ Есаулов И. А. Некоторые категории филологического анализа для постижения русской классики // Духовный потенциал русской классической литературы: Сб. науч. тр. М., 2007. С. 99.

²¹ Есаулов И. А. Пасхальный архетип русской литературы как фактор жанропорождения // Дергачевские чтения – 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: проблема жанровых номинаций. Материалы IX Междунар. науч. конф.: В 2 ч. Ч. 1. Екатеринбург, 2009. С. 166.

сознании своем (выделено мною. – О. З.) русские писатели отступят от христианства»²².

Однако и в области этнопоэтики мы сталкиваемся с целым рядом методологических проблем. Одна из ее болевых точек – *соотношение знаков материального, проявленного в тексте, и идеального, духовно-трансцендентного*. Как соотносятся материальные знаки, имеющие вербальную выраженность и субстратное наполнение в тексте (цитата, реминисценция, образ, мотив, сюжетная ситуация, жанровая традиция), с чисто духовными категориями, такими как «модальность», «авторская система ценностей»? Наглядный пример: в «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981) содержится три монографических статьи под названием «мотивы»: «Религиозные мотивы», «Богоборческие мотивы» (у Лермонтова они тоже на поверку оказываются религиозными) и «Библейские мотивы». На каком основании выделяется третья, последняя группа мотивов? По мнению составителей (и это задает известную проблему), библейские мотивы могут быть и не чисто религиозными: цитатный фон, текстовый субстрат, интертекстуальность – еще не гарант ценностно-позитивного отношения автора к вопросам религиозного порядка, его субъективного проживания религиозных состояний. Приведем мнение известного пушкиниста И. З. Сурат о том, что «творчество легче совмещается с конфессиональным безразличием, чем с конфессиональной последовательностью» и «религиозная тема в стихах зачастую только компенсирует по видимости недостаток цельного поэтического мироощущения, а иной раз мешает выражению личного религиозного чувства»²³. Как бы ни относиться к данному суждению (в реальной практике, в жизни творческого духа, действительно, бывает всякое), ясно одно: важнейшей проблемой религиозной филологии становится уяснение особенностей художественного

²² Бердяев Н. А. Русская идея // О России и русской философской культуре. Философы послеоктябрьского Зарубежья. М., 1990. С. 63. Ср. еще одно парадоксальное суждение И. А. Ильина: «Бессознательно – было православно *все* лучшее, что создала русская литература» (Ильин И. А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1935–1946). М., 2000. С. 387).

²³ Сурат И. З. Жизнь и лира. О Пушкине: статьи. М., 1995. С. 165, 168.

сознания автора, его органического совмещения (или сопряжения) с религиозным типом сознания.

Автор и герой в эстетической деятельности – так словами М. М. Бахтина можно было бы обозначить еще одну методологическую проблему современной религиозной филологии. Появление в тексте того или иного писателя религиозного персонажа (например, носителя религиозного типа сознания) – еще не свидетельство в пользу религиозности самого автора. Вспомним, что И. С. Тургенев замечательно изобразил образ русской праведницы Лукеры в рассказе «Живые мощи», но сам автор до конца жизни так и оставался «полупозитивистом» (по определению В. В. Зеньковского). Еще один пример: Н. С. Лесков воссоздал в своих произведениях, по точному выражению М. Горького, «иконостас святых и праведников» России. Но сам праведник у Лескова оказывался каким-то странным «кентавром добра и зла», нередко «зовущим к топору и накладывающим на себя руки»²⁴. Действительно, при этом возникает вопрос: каково соотношение дискурса героя и сознания автора? Не смыкаемся ли мы в таком случае все с той же «героической парадигмой» советского литературоведения, в которой, по словам С. Зенкина, обнаруживался «полный отказ от поэтики ради аксиологии»? Именно в ней, на более «позитивной» основе марксизма продолжающей традиции романтической эстетики, «преувеличению роли персонажа как агента творческого процесса соответствовало обеднение автора, рассматриваемого лишь в интеллектуальных или же технических аспектах своей деятельности»²⁵. Данные вопросы не только актуальны для понимания творчества Лескова, его отдельных произведений и в целом структуры его художественного мира, но и для метода современной филологической науки и, прежде всего, такой отрасли литературоведения, как религиозная филология.

²⁴ Аннинский Л. Блажные и блаженные // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1993. С. 12–13.

²⁵ Зенкин С. «Героическая парадигма» в советском литературоведении // Лотмановский сборник. Вып. 2. М., 1997. С. 125, 132.

Наконец, еще одна важнейшая методологическая проблема – *соотношение текста и контекста* в практике литературоведческих исследований. М. Л. Гаспаров с присущей ему изрядной долей схоластики разводил анализ и интерпретацию по принципу имманентности и контекстуальности. По его мнению, анализируем мы то, что нам и так понятно, поэтому анализ имманентен по определению. Интерпретация же всегда нуждается в восполнении текста, который для нас темен и неясен, особыми контекстами понимания²⁶. Но как распорядиться с этими контекстами? Вот в чем вопрос. Вернемся еще раз к полемике С. Бочарова с В. Непомнящим, из которой, собственно говоря, и возникло само определение религиозной филологии. Оригинальную интерпретацию этого спора в интересующем нас аспекте *имманентности – контекстуальности* находим у донецкого исследователя А. А. Кораблева: «В споре С. Бочарова и В. Непомнящего выразилась негативная реакция не “научной” филологии на “религиозную”, а, так сказать, “имманентной” филологии на “трансцендентную” – филологии свойств на филологию качеств. Имманентная филология, обладая полным набором свойств, адекватных художественному высказыванию, не пытается ни одно из них сделать ключевым: она прочитывает художественный текст как бы изнутри, проясняя его значения, просвечивая его смыслы, ничем не нарушая его целостного бытия и не сводя его ни к какой внешней определенности. Трансцендентная же филология, избирая одно из свойств в качестве смыслового ключа, не столько входит в художественный текст, сколько включает его в себя, в контекст своего видения – религиозный, художественный или научный»²⁷. Действительно, в качестве смыслового ключа религиозная филология очень часто использует сверхценностный контекст Священного писания. Но в силу особого доверия к этому сверхценностному контексту – при некритическом осмыслении внутритекстовых связей и ценностно-символической природы эстетического

²⁶ Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...»: Методика анализа // Гаспаров М. Л. Избр. труды: В 3 т. Т. 2. О стихах. М., 1997. С. 19–20.

²⁷ Кораблев А. А. О религиозности и научности филологического знания // Литературоведческий сборник. Донецк, 2002. с. 22–23

объекта – представители религиозной филологии нередко приходят к тому, что Н. Е. Меднис называла *сверхинтерпретацией*, т. е. таким истолкованием художественного произведения, которое строится без учета внутреннего «интерпретационного кода»²⁸, а потому располагается вне спектра адекватных прочтений.

В качестве иллюстрации приведу лишь один пример. В интерпретации гоголевской повести «Шинель» (а мне доводилось заниматься специально данным произведением) в порядке ценностно-символического усложнения выделяются три стратегии читательской рецепции, вызванные иерархией присутствующих в повести Гоголя смысловых позиций: соответственно, «версий» *социального, эстетического и христианского гуманизма*. Первые две версии более очевидны и потому получили в нашей литературоведческой науке соответствующее подкрепление (Б. М. Эйхенбаум, В. Набоков и др.). Интерпретируя же образ Акакия Акакиевича в свете христианского гуманизма (третий и самый сокровенный вариант прочтения), ключ к пониманию «запертой шкатулки» (метафора герменевтической загадки классического произведения) чаще всего усматривают в тексте Священного Писания: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут; // Но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляет и где воры не подкапывают и не крадут; // Ибо, где сокровище ваше, там будет и сердце ваше»²⁹. Однако с ключом этим следует обращаться предельно осторожно. Даже социологический и формально-эстетический подходы, придерживаясь, казалось бы, прямо противоположных позиций, но отвергая значимость каких-либо евангельских аллюзий, не столь различествуют в оценке центрального гоголевского персонажа. Суть идейно-эстетической оценки сводится ими к реабилитации (в какой-то мере даже к апологии) социальной и душевно-психологической

²⁸ Меднис Н. Е. Границы интерпретационного поля и художественный код (к проблеме формирования швейцарского интерпретационного кода в русской литературе) // Текст и интерпретация / Под ред. Т. И. Печерской. Новосибирск, 2006. С. 8–9.

²⁹ Евангелие от Матфея. Гл. 6. Ст. 19–21.

природы героя. Что касается философско-религиозной парадигмы, то оценка героя в ней представляется куда более сложной и неоднозначной.

Еще Д. И. Чижевский на место распространенного в социально-гуманистической критике сочувствия к «маленькому человеку» вывел из гоголевской «Шинели» этико-религиозную идею о том, что «мир и *черт* ловят человека не только великим и возвышенным, но и мелочами» и что «если человек всю душою запутался в этих мелочах, ему нет спасения»³⁰. При этом примечательно, что Д. И. Чижевский не пытался «давать интерпретации “Шинели”», исходя из святоотеческой литературы: для него принципиально важным оставался именно имманентный разбор гоголевского произведения. Но данный вывод становится еще более категоричным (по сути, даже граничащим с догматизмом), когда исследователи начинают исходить в своей интерпретации из приоритета интертекстуальной стратегии, выстраивая символические параллели с евангельским сюжетом, но забывая о внутритекстовых факторах произведения, о системе внутренних контекстов и их ценностной иерархии. Отсюда и появляются выводы о «духовной гибели Башмачкина», о герое как «одной из гоголевских мертвых душ», как «одном из предостережений писателя заблудившемуся человечеству»³¹.

Таким образом, подытоживая разговор о втором, собственно научном направлении в рамках религиозной филологии, постараемся ответить на вопрос о его методологической основе и научном инструментарии. Методологией здесь продолжает оставаться система привычных и испытанных методов классической филологии, прежде всего исторической и практической поэтики, взятой в ее этноконфессиональной проекции. Контекстуальный и интертекстуальный анализ, мифопоэтика, мотивный и архетипический анализ, концепт-анализ, нарратологические и жанрологические исследования – вот тот набор традиционных филологических методов, которых должен придерживаться современный представитель религиозной филологии, если он

³⁰ Чижевский Д. И. О «Шинели» Гоголя // Дружба народов. 1997. № 1. С. 217.

³¹ Бухаркин П. Е. Об одной евангельской параллели к «Шинели» Н. В. Гоголя: (К проблеме внетекстовых факторов смыслообразования в повествовательной прозе) // Концепция и смысл: Сб. ст. в честь 60-летия проф. В. М. Марковича. СПб., 1996. С. 208.

действительно намерен оставаться в границах строгой научности. Что же привносит нового в понимание художественной литературы, в частности отечественной классической словесности, обозначенный выше религиозный подход? Он призван расширить духовно-ментальный кругозор самого исследователя, установить спектр адекватности в понимании антропологической концепции изучаемого автора, системы ценностных координат его художественной картины мира.

Но насколько оправданы полемические замечания в адрес религиозной филологии? Не будем забывать, что данная отрасль филологического знания (если ее рассматривать в контексте истории научного литературоведения) выглядит еще сравнительно молодой, а потому страдающей болезнью роста. Об этом свидетельствует и ее целевая аудитория. Считается, что работы по религиозной филологии большей частью предназначены для слушателей миссионерских курсов, духовных академий и семинарий, как, например, учебник М. М. Дунаева «Православие и русская литература», или для неофитов от Православия в лице новообращенных университетских филологов. Однако в последнее время намечается отрадное явление, когда исследователь русской литературы начинает объединять в своем лице одновременно и профессионала-филолога, и священника. Пожалуй, самый яркий пример – кандидатское исследование священника Дм. Долгушина, его блистательная монография «В. А. Жуковский и И. В. Киреевский. Из истории религиозных исканий русского романтизма» (М., 2009). Этот и другие примеры показывают: не стоит сравнивать религиозную филологию с «филологическим гетто» и противопоставлять ее традициям универсальной поэтики, научным принципам классического литературоведения. В рамках этнопоэтики (как частной сферы исторической поэтики) ей отводится законное и никем не оспариваемое место. Более того, у религиозной филологии открывается большое и несомненное преимущество – прежде всего герменевтического порядка, гарантирующее осмысление классической словесности при помощи инструментария и методологии, адекватных

отечественной духовно-религиозной традиции, православному «коду» русской литературы.

Глава 3.

ИНВАРИАНТНЫЙ СЮЖЕТ ПРЕОБРАЖЕНИЯ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Приоритетным направлением современного литературоведения становится анализ русской лирической поэзии «золотого века» как специфически духовного феномена, уяснение онтологической природы национальной классики – ее отдаленных истоков, ведущих традиций и последующих перспектив. Заметим, что в советские времена, лишь только речь заходила о создании инвариантно-типологических схем для характеристики индивидуально-художественных миров и об установлении основных закономерностей историко-литературного процесса, как в ходу оказывались прежде всего социологические (реже – структурно-формальные) критерии и миромоделирующие конструкции. С нашей точки зрения, особую актуальность приобретает выявление инвариантных моделей, организующих принципов онтологии индивидуальных художественных миров в рамках более крупной систематики – национальной картины мира и христианской системы ценностей.

В свете поставленной задачи особенно показателен типологический анализ индивидуальных художественных систем крупнейших лирических поэтов – Пушкина, Тютчева и Лермонтова. Рассмотрение ценностно-онтологических оснований лирического творчества указанных поэтов позволяет выявить общее «семиотическое поле», некую инвариантную модель русской классической поэзии, предполагающие ее восприятие и осмысление в виде многосложного, но в основе своей целостного структурно-семантического комплекса.

Онтология поэтического мира – это своего рода «смысловая матрица» (Исупов 1983: 29), выступающая по отношению к конкретным текстам поэта как некая инвариантная модель текстопорождения. При этом она, конечно

же, не сводима к какой-либо философско-идеологической системе, поскольку все рационально-логические представления, напрямую контролируемые сознанием, относятся лишь к поверхностному уровню поэтического мира, в то время как «основные догматы», определяющие «имманентную философию» художника (см.: Гершензон 1990: 212), или его поэтическую онтологию, залегают значительно глубже и принадлежат семиотике культуры и исторической психологии (Лотман 1993: 153). Применительно к онтологии поэтического мира следует говорить об особой «матрице души» поэта, которую составляет свойственная только данному автору «специфическая интуиция», или «общая примитивно-биологически-интуитивная установка сознания на бытие» (Лосев 1991: 90).

В попытке разгадать индивидуальную мифологию Пушкина мы в предыдущей главе обращались к удивительно проницательному суждению В. П. Боткина, высказанному в письме к В. Г. Белинскому от 22 марта 1842 г. В основе онтологии поэтического мира Пушкина литературный критик усмотрел *миф о втором пришествии*. По его мнению, это «многозначительный миф: ему предшествует совершенное растление мира, брани и убийства, страдание и гибель. Страшный суд истребляет с лица земли *растленное* человечество – и лишь после очищения земли настает царство Духа. Так всякая истинная трагедия есть осуществление пред нами Страшного Суда» (Боткин 1984: 243–244). Антропологический аспект данного мифа Боткин увидел в превращении героя из разряда литературного персонажа («отчасти неопределенного, туманного и напряженного образа») в «личность человека», в присвоении героем *полной меры человечности*, всей полноты «наших сердечных симпатий». Эту идею В. Боткин иллюстрировал опытом духовных изменений, происходящих с центральными героями пушкинского творчества – Онегиным и Алеко: «После последнего разговора его [Онегина] с Татьяной героя уже нет – это уже *человек*. Мне кажется, что и личность Алеко, после убийства Земфиры, становится иною – он безмолвно

перерождается: с последним страшным взрывом субъективного произвола – *непосредственный человек умирает*» (Там же: 243).

Приведенное рассуждение уже напрямую предвосхищает концепцию М. О. Гершензона, пытающегося очертить «основной догмат Пушкина, определяющий все его разумения», иначе говоря, «имманентную философию» поэта. Так, ведущий метасюжет пушкинского творчества, с точки зрения Гершензона, предстает как транссубъектный диалог «демона» и «ангела», за символическими фигурами которых отчетливо просматривается оппозиция универсальных архетипов: «полнота и ущерб – два вечных начала, две необоримые категории» (Гершензон 1990: 214). Подтверждением тому могут служить стихотворения-дубликаты «Демон» и «Ангел», а также такие лирические шедевры, как «Возрождение», «К***» («Я помню чудное мгновенье...»), «Если жизнь тебя обманет...», «Предчувствие», «В часы забав иль праздной скуки...» и др. Отдельные проблески истинного «царства Духа» можно наблюдать в стихах условно выделяемого «Богородичного цикла» («Жил на свете рыцарь бедный...», «Мадонна», «В начале жизни школу помню я...»), в которых представлен важнейший для Пушкина проблемно-эстетический комплекс серафизма (или ангелоподобия человека), нашедшего самое полнокровное выражение в образе Татьяны Лариной (см.: Позов 1998).

Однако (и в этом нельзя не видеть «негативного» аспекта намеченного еще В. П. Боткиным пушкинского мифа) преобразование человека у Пушкина разворачивается откровенно драматическим образом, а нередко становится даже предметом истинной трагедии. Важнейшим аксиологическим критерием в исследовании религиозной природы пушкинского духа становится отношение самого поэта к страданию. «Борения сменяются падениями, – отмечает В. Н. Ильин, – истинно человеческий дуализм греха и покаяния, страсти и святости, демонизма и ангелизма делается основным содержанием земной жизни Пушкина» (Ильин 1998: 391). Вторит ему и другой исследователь, Вл. В. Гиппиус: «Если определить душу Пушкина,

сказавшуюся в его поэзии, то ее нужно определить как душу христианскую в ее основной стихии – греха, который хочет стать святостью» (Гиппиус 1915: 10). Поэтому-то художественная антропология Пушкина немыслима без мотивов душевного страдания, угрызений совести, сердечного раскаяния и покаяния, «чаяния последнего освобождения» (Г. Федотов), того целостного духовно-религиозного комплекса, который может быть возведен к архетипу блудного сына и житийному канону великого грешника (см.: Сурат 1999: 133–157). Именно «страстно-духовное поле поэзии Пушкина» представляется, по С. Г. Бочарову, важнейшей и пока не решенной проблемой современного пушкиноведения (см.: Бочаров 1994).

Думается, что применительно к пушкинскому творчеству можно говорить о достигнутой в нем «полноте эстетической духовности» (Позов 1998: 86). С нашей точки зрения, вся онтология поэтического мира Пушкина – это поистине эстетическая теодицея, которая определяется важнейшей в плане христианской духовности категорией «преображения личности», что и обуславливает инвариантный сюжет пушкинской поэзии. Смысл этого сюжетного инварианта состоит в «благостном примирении с жизнью через *внутреннее преобразование* (курсив наш. – О. З.) личности, преобразующее мир и дающее ощутить его божественность» (Франк 1990: 450). Подобный эффект «преображения» становится возможным благодаря тому, что «онтологический порог» между двумя реальностями, а именно – предметно-вещественной («тьмы низких истин») и духовно-мистической («возвышающий» душу идеал), предстает у Пушкина не как «недоступная черта», а как телеологически оправданная и свободно преодолимая для лирического героя граница двух миров, в своей смысловой перспективе уже выводящая к «внутреннему преобразению личности».

О своеобразной «эстетике преобразования» применительно к лирике Пушкина пишет В. С. Непомнящий: согласно законам этой эстетики лирический герой Пушкина, «переживая в стихотворении некую духовную коллизию, ... “выходит” из текста иным, чем “входил” в него» (Непомнящий

1999: 38–39). Отмеченный феномен «преображения» С. Н. Бройтман пытается представить в актуальном сюжетном развертывании, как переход семантической (топологической) границы, иначе говоря – как инвариантную художественную ситуацию. Смысл ее исследователь усматривает в *«пересечении субъектной границы между “я” и “другим”»*, причем этим «другим», по мнению Бройтмана, «может быть и реальный другой человек, и сам “я”, ставший “другим” (героем) по отношению к себе» (Бройтман 2002: 48). Заметим, что только в ходе такого интерсубъектного «диалога», или ценностно-смысловой конвергенции (как выясняется, по Пушкину, важнейшего условия духовного развития личности), и становится возможным «внутреннее преобразование» лирического «я» поэта.

Модель такого «внутреннего преобразования» дает о себе знать в различных стихотворениях Пушкина, причем не обязательно связанных с духовно-религиозной проблематикой. Так, например, в стихотворении «Приметы» (1829) в первых двух строфах задается, казалось бы, традиционный любовный сюжет. Но обращает на себя внимание парадоксальная концовка – третья строфа. В финальной сентенции «Мечтанью вечному в тиши / Так предаемся мы, поэты...» (Пушкин 1977: 105) намечается полный отход от эмпирической конкретности, в том числе и от любовного содержания темы. Мотив адресата *вы*, оберегаемый с таким трепетом в первых двух строфах (ср.: «Я ехал к вам...» и «Я ехал прочь...»), в заключительной части даже не упоминается. Его место занимает тема поэтических мечтаний (в буквальном смысле этого слова – мечтаний, свойственных всем поэтам). Меняется и сам статус лирического *я*: из суеверно-мечтательного героя любовника (типичного Дон Жуана) он превращается (оценим сам характер этой неожиданной метаморфозы!) в сокровенно-лирического поэта, остро ощущающего свою принадлежность к некоему поэтическому братству (местоименная позиция первого лица *я* меняется на множественное и собирательное *мы, поэты*). Важно также отметить, что на смену лирического героя, объективированного в

повествовательном сюжете, приходит непосредственная форма выражения лирического я, так называемого лирического субъекта. Таким образом, сюжетно-тематическое развертывание (переход к заключительной строфе) сказывается и на субъектной организации стихотворения, и на всей пушкинской концепции личности.

Пожалуй, в самом наглядном виде модель духовного возрождения личности предстает в стихотворении «К ***» («Я помню чудное мгновенье...»). Предельная обобщенность образа адресата, возведение его к некоему божественному идеалу («Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты», «И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь») позволяют прочесть это стихотворение не просто как любовный мадригал, но в контексте духовно-философской лирики и как посвящение Мадонне или Музе поэта, и как притчевую историю о духовном преображении человека под влиянием векового поэтического идеала. Ближайшим контекстом для «Я помню чудное мгновенье...» выступают следующие стихотворения: «Поэт» – с присущей ему идеей преображения человеческой души в акте художественного творчества, и «Возрождение» («Художник-варвар кистью сонной...») – с символической темой духовного возрождения личности, возвращения к истокам, «виденьям первоначальных, чистых дней». В стихотворении «Я помню чудное мгновенье...» слово «первоначальный» не упоминается, но его смысл остается в духовно-философском подтексте, поддерживаясь семантикой таких слов, как *пробуждение* и *воскресение* (ср.: «Душе настало пробужденье», «И сердце бьется в упоенье, / И для него воскресли вновь...»). «Горизонталь реального существования, встреч, разлук» противопоставлена у Пушкина «вертикаль общечеловеческой “фабулы”: рождения – смерти – воскресения» (Гиршман 1999: 156). Архетипическая основа сюжета (идея циклического развития духовной жизни, спонтанного преображения человеческой души – в противоположность фаталистической идее предопределения) уводит к евангельской притче о блудном сыне. Именно на этом онтологическом

базисе Пушкин выстраивает свое понимание духовной свободы личности, данное «по воле Бога самого самостоянье человека» (Пушкин 1977: 425). Особую роль в концепции гармонического бытия для Пушкина играет также идея духовной целостности и полноты. «И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь» – проявления именно той нераздельной цельности бытия, того духа «целомудрия», который закономерно венчает, по Пушкину, «возлет» человеческого сердца «во области заочны» (ср. стихотворное переложение молитвы Ефрема Сирина).

В другом стихотворении, «Предчувствие» (1828), поэт еще более откровенно развивает тему духовного развития личности. Не только оппозиция *внешнего* и *внутреннего* (внешней угрожающей опасности и внутреннего душевного мужества и спокойствия), но, может быть, еще в большей степени драматическая коллизия, разворачивающаяся *внутри* душевного мира человека (оппозиция *бурной* и *мятежной* юности – *тихой спасительной пристани* в зрелые годы жизни), – таков центральный конфликт пушкинского стихотворения. Не случайно внутреннюю драму лирического субъекта, проникнутую духом античного фатализма, поэт пытается уравновесить неким обращением к «другому» (кроткому и безмятежному ангелу, с нежно опущенным взглядом) и ответной реакцией тихой, всепрощающей христианской печали. В этом плане только и можно объяснить парадоксальную фразу «И твое воспоминанье / Заменит душе моей...» (как одновременно и *твое воспоминание обо мне*, и *мое воспоминание о тебе*), что окончательно размыкает ситуацию одиночества «гордой юности», заменяя ее присущей зрелому возрасту конвергенцией сознаний. Оппозиция *античное* – *христианское* (о чем свидетельствуют также «В начале жизни школу помню я...» и стихи каменноостровского цикла) становится, таким образом, существенным компонентом мироощущения лирического автора, его определяющей ценностно-смысловой парадигмой.

На статус ценностного «ядра» художественной антропологии Пушкина, «поистине “сердца” пушкинской картины мира» (В. С. Непомнящий), вполне обоснованно претендует концепт «сердце». Этот материальный субстрат духовного, точнее, даже религиозного отношения поэта к миру окончательно выводит за рамки просветительского понимания бытия, к известным догматам христианского вероучения. Примечательно, что особая пушкинская символика сердца не покрывается устойчивой поэтической фразеологией времени, не объясняется до конца философской традицией романтизма (имеются в виду трактат Батюшкова «О лучших свойствах сердца» и поэзия Жуковского). Сердце, по Пушкину, – средостение всей телесной, душевной и духовной жизни личности.

Применительно к духовной жизни поэта следует говорить о своеобразной *драматике* ума и сердца. Заметим только, что жизнь в представлении Пушкина и есть постоянные «пробы» сердца, испытания его природы, своего рода «кружение сердца». «Раздвоение» сердца может доходить подчас до крайних пределов; на этом пути возможны различные падения и взлеты, горение сердца и его охлаждение. Но даже в самой низости морального падения сердце человека, по Пушкину, не может быть испорчено, выступая мерилom неких высших, абсолютных ценностей, некоего идеального, духовного начала (ср.: «Ужели в сей позорной глубине / Я наслаждался сердцем ясным!»). Тем самым в поэзии Пушкина закладываются основы своеобразной *онтологии* сердца.

В сердце поэт различает два пласта, никогда их не смешивая между собой: первый – поверхностный, психологический слой, где может проявиться даже мертвенность («В порочном сердце жизни нет»), и второй – глубинный, онтологический (нечто похожее находим у Гоголя, только основная категория его антропологии – не «сердце», а «душа»). Если исходить из известной евангельской трихотомии *тело – душа – дух*, то следует констатировать, что первый слой, будучи детерминирован возрастными особенностями личности и социально-историческими

факторами, соотносится с телесной конституцией человека и его душевной сферой, тогда как второй, глубинный слой соотносится со сферой духовной свободы и подчиняется логике духовного бытия. Со всей уверенностью можно говорить об онтологической укорененности сердца у Пушкина, о его связи с национальной почвой, традицией родовой памяти, культом дома, родных пенатов. «Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам» – вот краеугольные камни пушкинского «самостояния» личности.

Наконец, у Пушкина может быть прослежена откровенно религиозная *мистика* сердца. Для приобретения духовной истины недостаточно лишь рационального познания, необходимо также интуитивное прозрение, своего рода мистическое откровение. В переводе «Гимна пенатам» Р. Саути поэт даст замечательную формулу «двоения» сердца: по его представлениям, сердце человека одновременно и могущественно, и немощно. Но именно постижение «сердечной глубины», мистической природы сердца способствует пробуждению религиозного сознания. Именно с сердцем Пушкин связывает обращение к молитве и религиозное возвышение личности (стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны...»).

Таким образом, мы еще раз убеждаемся, что художественная антропология Пушкина «всецело стоит под знаком религиозного начала *преображения* и притом в типично русской его форме» (Франк 1990: 381). Сам же поэт по праву может считаться не только Орфеем Нового времени, но и, согласно проницательной оценке философа, Сократом христианской эпохи (см.: Позов 1998: 120–125). Выявление основных параметров пушкинской концептосферы выводит к известным догматам христианского вероучения, к православно-христианской концепции человека, что становится еще одним дополнительным аргументом в пользу ставшего аксиоматическим утверждения «Пушкин – наше все».

В ином свете предстают оригинальные контуры инвариантной ситуации в лирике Тютчева. В исследованиях творчества данного поэта уже давно

установилась традиция, предпочитающая акцентировку бытийной (натурфилософской, космологической и т. п.) проблематики в противовес проблематике собственно антропологической. Однако известная работа В. В. Кожина об «образе мыслителя» в лирике Тютчева (Кожин 1982), а также специальные статьи (Бухштаб 1970; Козырев 1988; Левин 1990; Лотман 1993), посвященные онтологии тютчевской поэзии, заставляют существенным образом пересмотреть традиционную парадигму исследования.

Глубокое в своей интуиции проникновение в онтологию поэтического мира Тютчева демонстрирует Ю. И. Левин. Он не просто констатирует в тютчевской поэзии наличие ведущих структурно-семантических оппозиций или эмоционально-эстетических комплексов типа *бытие – небытие* (Ю. М. Лотман) или *блаженный – мертвый – бурный* «миры» (Б. Я. Бухштаб), но и устанавливает ситуационную динамику их развертывания в конкретных текстах поэта, прочерчивая тем самым инвариантный сюжет его творчества. В самом общем виде данный инвариант, или «архесюжет», может быть сведен к следующему: в поэтической онтологии Тютчева как бы сосуществуют два мира, условно говоря, земной и трансцендентный, и соответственно два состояния лирического субъекта – состояние земной тщеты и состояние блаженства или благодати; между этими онтологическими мирами и субъектными состояниями обнаруживаются и взаимные переходы – прежде всего путь «вознесения» и прямо противоположный ему процесс «нисхождения». Таким образом, процесс «преображения» тварного состояния субъекта, нередко идущий с использованием мистических мотивов сна и очарования, и последующее за ним отпадение рефлектирующего героя от благодати как раз и составляют инвариантную ситуацию тютчевской поэзии. Фундаментальной основой поэтического мира Тютчева выступает в таком случае проблема *спасения*, находящая свое подтверждение в аксиологической системе христианского мирозерцания (Левин 1990: 144).

Заметим, что инвариантная схема тютчевского метасюжета изначально (пусть, может быть, и в имплицитном виде) содержит существеннейшие моменты *христианской антропологии*. Это ощутимо проявляется уже в самом раннем стихотворении Тютчева «Проблеск» (1825), которым К. В. Пигарев открывает первый том истинно художественных созданий поэта в серии «Литературные памятники» (ср.: «Ты скажешь: ангельская лира / Грустит, в пыли, по небесах!», «Как верим верою живую...», «И не дано ничтожной пыли / Дышать божественным огнем» – Тютчев 1965: 9–10). Примечательно также, что само фиксирование в сюжете «Проблеска» именно неудачной попытки «преображения» личности свидетельствует о принципиальной *тщетности* человеческих усилий (самый яркий пример тому в лирике 30-х годов – символично-аллегорическое стихотворение «Фонтан», доводящее идею «Проблеска» до пластически выраженной эмблематичности; параллельно ему в поздней лирике выступает стихотворение «Е. Н. Анненковой»). Концепт «тщета», согласно словарю В. Даля включающий систему таких значений, как «суетность, суета сует, все мирское, земное, плотское, временное, брешное, праховое, преходящее», в противоположность «вечному, духовному» (Даль 1989–1991: IV, 446), точнее всего выражает «тварное» состояние лирического субъекта на исходной черте рассматриваемого инвариантного сюжета. Но в структуре поэтического мира Тютчева ощущению земной «тщеты» как именно безблагодатной сферы, даже при условии героических претензий субъективного идеализма (ср. стихотворение «Безумие»), противостоит иной эмоционально-эстетический полюс – состояние блаженства или благодати.

Однако следует отметить, что фиксируемые нами «проблески» христианского мироощущения в лирике Тютчева заграничного периода (1830-е годы) еще достаточно редки и потому теряются «в общем хоре» нигилистических признаний буддийского толка (ср.: «Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!») или откровенно пантеистических заявлений («Нет, моего к тебе пристрастья / Я скрыть не в

силах, мать-Земля!», «День, земнородных оживленье... / Друг человеков и богов!» и т. д.). Но даже в ориентированных прежде всего на модель пантеистической натурфилософии стихах поэта 30-х годов («Лебедь», «Странник», «Цицерон») «блаженное» состояние лирического субъекта, причастного хотя на миг «жизни божеско-всемирной», связывается у Тютчева с восприятием некоей «благодати», понимаемой отнюдь не только в значении «обилие, избыток, довольство» или «покой на лоне природы» (Орлов 1983: 14), но и в смысле «наитие свыше», «помощь, ниспосланная свыше, к исполнению воли Божьей» (Даль 1989–1991: I, 92).

Может быть, самым ярким примером воздействия христианской концепции благодати на раннюю лирику поэта, выдержанную в основном в антихристианском духе (данное противоречие еще требует своего объяснения), служит стихотворение «Над виноградными холмами...» (начало 1830-х гг.):

Над виноградными холмами	Там, в горнем неземном жилище,
Плывут золотые облака.	Где смертной жизни места нет,
Внизу зелеными волнами	И легче и пустынно-чище
Шумит померкшая река.	Струя воздушная течет.
Взор постепенно из долины,	Туда взлетая, звук немеет,
Подъемлясь, всходит к высотам	Лишь жизнь природы там слышна
И видит на краю вершины	И нечто праздничное веет,
Круглообразный светлый храм.	Как дней воскресных тишина.
	(Тютчев 1965: 67)

Первая строфа, открывающаяся экспозиционной картиной, задает своеобразную игру точек зрения («над...», «внизу...»), обнаруживая и сам механизм восхождения человеческого взгляда (ср.: «Взор постепенно из долины, / Подъемлясь, всходит к высотам»). Взгляд наблюдателя, отрываясь от земли (виноградных холмов, померкшей реки и долины), постепенно восходит к сакральному топосу – светлому храму на краю вершины.

Вторая строфа открывается указательным местоимением «там». В горнем, неземном жилище, оказывается, нет места «смертной жизни». Приведенное обозначение может рассматриваться как метонимия человеческой жизни, человеческого рода вообще (значение это поддерживается и эпитетом с ярко выраженной религиозной коннотацией «пустынно-чище» применительно к воздушной струе, и фразой «лишь жизнь природы там слышна»). Для доказательства данного тезиса приведем параллель из другого стихотворения поэта, «Кончен пир, умолкли хоры...»: «Как над этим дольным чадом, / В горнем выпренном пределе / Звезды чистые горели, / Отвечая смертным взглядам / Непорочными лучами...» (Тютчев 1965: 122). Чистота и непорочность – по Тютчеву, удел вечных звезд или храмовой жизни, одинаково противопоставленных смертной человеческой доле. Но храмовое пространство у Тютчева – не просто вместилище природной жизни, оно еще и жилище Бога. Только так можно объяснить используемое поэтом в финале религиозно-культовое сравнение, упоминание величайшего христианского праздника Воскресения.

На рубеже 1850-х годов Тютчев прощается с мистическим материализмом античной натурфилософии. Ведущим направлением его поэзии становится платоновский идеализм, а основными категориями – душа и самосознание личности. Природные божества заменяются теперь «стихиями» и «демонами», а роковые страсти трактуются как «обморок духовный» (стихотворение «Не знаю я, коснется ль благодать...»). Понимая христианство в непосредственной связи с осознанием греховности, Тютчев, по мнению Б. М. Козырева, «пытается стать христианином» (Козырев 1988: 93). Но именно пытается!

Особую выразительность идея духовного томления человека, его молитвенного состояния, религиозная концепция *восхождения-нисхождения* получает в стихотворении «Пошли, Господь, Свою отраду...» (1850) – причем не только в образно-семантической структуре произведения, но и в самой его стиховой форме. На ритмический строй первой строфы (ср.:

«Пошли, Господь, Свою отраду / Тому, кто в летний жар и зной / Как бедный нищий мимо саду / Бредет по жаркой мостовой...» – Тютчев 1965: 123) обратил внимание еще П. М. Бицилли: «В первом стихе *все* слова – естественные стопы ямба. В третьей *все* слова (не считая “как”, которое совершенно естественно выносится за такт) – *хореи*. “Возлетающий” ямб переходит под влиянием смысла слов в свою противоположность, “понижающий” хорей, что замечательно соответствует образу бедного, понуро шагающего, путника. Как это усмотреть, если отвлечься от “содержания” Тютчевского стихотворения?» (Бицилли 1996: 377). К приведенной семантической интерпретации стихотворного ритма можно добавить еще одно наблюдение: в четвертой строке первой строфы впервые проявившийся ритмический курсив (трехударный стих с пиррихием на третьей стопе) задает идею человеческой тщеты. В последующих строфах выделяющиеся своей трех- и двухударностью строки (особенно пеонические или с пиррихием на первой стопе: «На недоступную прохладу», «Не для него гостеприимной», «Не для него, как облак дымный»), подчеркивают недостижимость мечты, недоступность для земной человеческой природы содержащегося в молитве желания.

В плане лирической сюжетики особенно важно обратить внимание на обилие синтаксических конструкций с *не*: *недоступная прохлада*, дважды повторенное *не для него*, *не освежит*. Ими выражается значение недоступности, запретности, тщетности земных усилий человека (ср. также «*напрасно* взор его манит»). Центральная в сюжетном отношении семантическая оппозиция *лирический герой (путник) – сад* обнаруживает под собой мифологическое, духовно-религиозное обоснование: с одной стороны, христианский грешник, отверженный от благодати, а с другой – недоступная прохлада райского сада. Отмеченная нами по предыдущему стихотворению оппозиция *земного – небесного* дает о себе знать и в символике данного текста. Четко обрисованная и поддержанная композиционным приемом контраста эта образно-семантическая оппозиция углубляется у Тютчева за

счет излюбленной им мифологической парадигмы *огонь – вода*. Не случайно Б. М. Козырев определял Тютчева как последовательного приверженца Фалеса и принципиального антигераклитянца (см.: Козырев 1988: 98). Текст анализируемого стихотворения как раз подтверждает, что тема земных страданий, идея нисхождения в земную юдоль, тщетности сугубо человеческих усилий идет у поэта в сопровождении стихии огня (*летний жар и зной, жаркая мостовая*), тогда как мечта о покое и гармонии, идея преображающей силы христианской молитвы, уводящая к символической картине райского сада, ассоциируется исключительно с образами водной стихии: *тень (сень) деревьев; прохлада луговин; фонтан, как облак дымный; лазурный грот, как из тумана; пыль росистая фонтана*.

Особенно выразителен корпус «молитвенной» лирики поэта середины – второй половины 1850-х годов (стихотворения «Так, в жизни есть мгновения...», «В часы, когда бывает...», «Успокоение»). В редкие мгновения «земного самозабвения» лирический герой Тютчева оказывается способен обрести состояние внутренней гармонии, преодолев – хотя бы на время – принципиальную раздвоенность человеческой природы. В тютчевских «молитвах» И. Ю. Подгаецкая отмечает «выведение внутреннего состояния из природного мира», что дает основание трактовать обретение благодати «как переход из природного пейзажа в картину духовного просветления» (Подгаецкая 1974: 232). На самом деле и природный пейзаж, и картина духовного просветления подаются у Тютчева как равнозначные проявления единой «двубытийной» сущности, в равной мере поставленные в причинную зависимость от ценностного мотива самозабвения.

Вдруг солнца луч приветный	Уроков и советов
Войдет украдкой к нам	Они нам не несут,
И брызнет огнецветной	И от судьбы наветов
Струю по стенам;	Они нас не спасут.
И с тверди благосклонной,	Но силу их мы чуем,

С лазуревых высот
Вдруг воздух благовонный
В окно на нас пахнет...

Их слышим благодать,
И меньше мы тоскуем,
И легче нам дышать...

(Тютчев 1965: 172–173)

Благодать самозабвения приобретает магическую власть над лирическим героем: требуя от него полной очарованности, она растворяет человеческое самосознание в «великой волне» набегающего успокоения. И действительно, достигаемое преобразование личности у Тютчева не предусматривает никакого волевого усилия со стороны его лирического героя, а ставится лишь исключительно в зависимость от мистической «сообщительности» мира души с природным универсумом: «И слезы брызнули из глаз – / И видим мы сквозь слез, / Как все, волнуясь и клубясь, / Быстрее понеслось... // Душа впадает в забытие, / И чувствует она, / Что вот уносит и ее / Всесильная волна» (Тютчев 1965: 175–176). Все это подтверждает, что в поэтическом мире Тютчева «благодать, как и рок, стоит над человеком» (Пицкель 1986: 97), благодать не «задействует» человека – оттого она и Божья.

Проблема «преобразования», или «спасения», составляющая инвариантный сюжет тютчевской поэзии, наглядно раскрывается на фоне инвариантной ситуации в лирике Пушкина. Так, если в инвариантном сюжете пушкинского творчества актуализируется прежде всего субъектная граница (грань между «я» и «другим», по С. Н. Бройтману, или между «натуральным я» и «идеальным я», согласно В. С. Непомнящему), то у Тютчева акцент делается именно на драматическом статусе самого «двойного бытия», на проблеме *онтологической границы* «двух миров». В этом плане поэзию Тютчева, говоря его же словами, можно вполне обоснованно признать «жилищей двух миров».

Основу индивидуальной художественной мифологии другого поэта, Лермонтова, составляет инвариантная ситуация – *возрождение демона через любовь*. Подобный сюжетный инвариант, выступающий типичной моделью текстопорождения, диалогичен по своей природе, обнаруживая субъектную и онтологическую границу между двумя мирами – божественным и демоническим. Вот что отмечает по этому поводу С. Н. Бройтман: «Автор у Лермонтова выступает в роли *отвечающего* и *завоевывающего* возможность стать “другим”. <...> У Лермонтова же диалог возникает между *двумя мирами*, ценностно-иерархически-несоизмеримыми и трансцендентными друг для друга: их общей мерой (точнее, создающей их соизмеримость безмерностью) может стать только трансцендирующий личность творческий акт» (Бройтман 1997: 150).

В связи с этим проясняется и особый характер катарсичности лирики Лермонтова: катарсис (или то, что выступает его адекватом) – это феноменальная способность лирического «я» поэта (или его лирического героя) преодолеть собственную демоническую природу, утопическая (в плане именно лирической модальности) реализация уникальной возможности стать «другим», достигаемая и поддерживаемая в каждый данный «момент лирической концентрации» за счет неимоверно творческой активности «лермонтовского человека».

Но в связи с описанной выше инвариантной ситуацией встает вопрос о сопутствующих ей и обуславливающих ее ценностных факторах и мотивных комплексах. В поэзии Лермонтова наше внимание останавливает один, достаточно частотный мотив, обнаруживающий многообразие «валентных» связей и претендующий на особый онтологический статус. Речь идет о *звуке*, как правило, чудесной, трансцендентной природы, атрибуте божественной гармонии, именно в силу этого и являющемся неперменным условием «трансцендирующего личность творческого акта».

Характерный пример из ранней лирики поэта – стихотворение «Звуки»: «Что за звуки! Неподвижен, внемлю / Сладким звукам я, / Забываю вечность,

небо, землю, / Самого себя. / Всемогуший! что за звуки! жадно / Сердце ловит их, / Как в пустыне путник безотрадной / Каплю вод живых! / И в душе опять они рожают / Сны веселых лет / И в одежду жизни одевают / Все, чего уж нет. / Принимают образ эти звуки, / Образ, милый мне. / Мнится, слышу плач разлуки, / И душа в огне. / И опять безумно упиваюсь / Ядом прежних дней, / И опять я в мыслях полагаюсь / На слова людей» (Лермонтов 1989: I, 164). По сути, здесь уже проявлена вся лермонтовская метафизика звука, включающая в себя следующие наиболее важные моменты:

1) позитивная оценка звуков, признание их благотворной силы, целебности (звуки *сладкие, живительные*);

2) особое воздействие звуков, вызывающее временное оцепенение героя («неподвижен, внемлю...»);

3) связь с мотивом забвения и самозабвения («забываю вечность, небо, землю, самого себя»);

4) прямое воздействие звуков на душу и сердце («жадно сердце ловит их»);

5) связь с мотивом воспоминания, припоминания, тайного знания;

6) визуализация звуков (в воображении поэта звуки вызывают образную картину, иначе говоря – «принимают образ»);

7) стимулирование акта воображения, воскрешающего драматические картины прошлого;

8) сакрализация звуков, их неисповедимость и невыразимость, что подчеркивается обращением к Творцу («Всемогуший! что за звуки!»).

Показателен молитвенный репертуар поэта. Лермонтову ведомо экстатическое действие, состояние блаженного самозабвения, вызванное к жизни «чудной молитвой»: «Есть сила благодатная / В созвучье слов живых, / И дышит непонятная, / Святая прелесть в них. // С души как бремя скатится, / Сомненье далеко – / И верится, и плачется, / И так легко, легко...» (Лермонтов 1989: II, 35). Не случайно возвратные формы глаголов («и верится, и плачется») указывают на процесс высвобождения лирического я от

болезненной рефлексии (бремени сомнений), а ощущение катарсиса, или легкости души, сопрягается с верой и очистительной силой слез.

Однако природа подобных речей зачастую амбивалентна. Так, в стихотворении «Есть речи – значенье...» разыгрывается показательный акт коммуникации, в котором «лермонтовский человек» потому только и откликается на звуки «темного» или даже «ничтожного» содержания, что вкладывает в них свое, сугубо человеческое значение: «Есть речи – значенье / Темно иль ничтожно, / Но им без волненья / Внимать невозможно. // Как полны их звуки / Безумством желанья! / В них слезы разлуки, / В них трепет свиданья. // Не встретит ответа / Среди шума мирского / Из пламя и света / Рожденное слово; // Но в храме, среди боя / И где я ни буду, / Услышав, его я / Узнаю повсюду. // Не кончив молитвы, / На звук тот отвечу, / И брошусь из битвы / Ему я навстречу» (Лермонтов 1989: II, 43). Обращает на себя внимание последовательно проведенная поэтом в тексте дифференциация и градация звучащей речи: *речи – слово – звук*. Звучащая сторона речи указывает одновременно и на ее асемантизм («заумное» значение), и на ее символическую многозначность. По признанию самого поэта, природа слова двойственна, она рождена одновременно «из пламя и света». Выскажем предположение: если «пламя» – горнило сомнений и демонических страстей, через которые суждено пройти поэту, прежде чем обрести истину, то «свет» – энергия духовного просветления, открывающаяся в конечной перспективе Божественная чистота и «святая прелесть». Но вместе с тем (как мы понимаем) именно осуществляемый акт коммуникации позволяет душе «лермонтовского человека» хотя бы на время приобщиться к благодатной силе небесных звуков, тем самым презрев и битву людей, и мирскую молитву. Все это подчеркивает решимость лирического героя стать «другим», его ответную активность, выступающую основой «трансцендирующей личности творческого акта».

Своего рода итог духовного состояния поэта – постижение счастья на земле и узрение Бога в небесах – запечатлевает стихотворение «Когда

волнуется желтеющая нива...» (1837). При этом важно отметить, что самому процессу преобразования «лермонтовского человека» предшествует целая серия образов природной гармонии, выстроенных по принципу некоей градации: визуальные образы желтеющей нивы, свежего леса, малиновой сливы и серебристого ландыша сменяются ярко выраженным акустическим образом играющего по оврагам студеного ключа: «Когда студеный ключ играет по оврагу / И, погружая мысль в какой-то смутный сон, / Лепечет мне таинственную сагу / Про мирный край, откуда мчится он...» (Лермонтов 1989: II, 17). В приведенном фрагменте показателен мотив «смутного сна», отключения болезненной рефлексии сознания. Процесс гипнотического воздействия некоего звука, чудесная природа которого неслучайно вызывает сравнение с «таинственной сагой», напрямую корреспондирует с «непонятной святой силой» молитвы.

Нечто подобное можно наблюдать в «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840): ласкаемая в душе «старинная мечта, *погибших лет святые звуки*» противопоставляется здесь «дикому шепоту затверженных речей» (Лермонтов 1989: II, 40). Именно акустический момент становится основой гипнотического состояния, вызывающего к жизни воспоминание как реальную картину мечты, оформленную в целой серии визуальных образов. Иначе говоря, несмотря на принципиальное разведение миров человеческого и трансцендентного, у Лермонтова всегда остается возможность трансцендирования – хотя бы и утопическая.

Итак, прослеженная нами в поэтическом мире Лермонтова метафизика звука, приводящая к преобразению творческой личности «лермонтовского человека», задает еще одну «вариантную модель» (наряду с пушкинской и тютчевской) в рамках национального мировидения, онтологического строя русской классической поэзии, ориентированного на христианскую систему ценностей. Проблема «преобразования», или «возрождения демона через любовь», отмеченная нами в лермонтовской поэзии, удивительным образом смыкается с инвариантной ситуацией в лирике Пушкина и Тютчева.

Напомним, что в инвариантном сюжете Пушкина актуализируется прежде всего субъектная граница (грань между «я» и «другим»), а в инвариантном сюжете Тютчева акцент делается именно на драматическом статусе «двойного бытия», на проблеме *онтологической границы* «двух миров». Что касается Лермонтова, то он проблематизирует (и драматизирует) саму диалогическую ситуацию, пытаясь преодолеть «недоступную черту» между субъектами диалога (как у Пушкина) и различными онтологическими мирами (как у Тютчева) – в творческом акте трансцендирования личности. И метафизика звука, проявляющая гармонию высших, небесных сфер и родовую память о райском прошлом, оказывается здесь тем действенным фактором, благодаря которому и невозможное становится возможно.

ЛИТЕРАТУРА

- | | |
|-------------------------|---|
| Бицилли П. М.
1996 | <i>Избранные труды по филологии.</i> – Москва. |
| Боткин В. П.
1984 | <i>Литературная критика. Публицистика. Письма.</i> – Москва. |
| Бочаров С. Г.
1994 | О чтении Пушкина. <i>Новый мир.</i> – № 6. |
| Бройтман С. Н.
1997 | <i>Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура).</i> – Москва |
| 2002 | <i>Тайная поэтика Пушкина.</i> – Тверь. |
| Бухштаб Б.
1970 | <i>Русские поэты.</i> – Ленинград. |
| Гершензон М. О.
1990 | Мудрость Пушкина. <i>Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в.</i> – Москва. |
| Гиппиус Вл. В.
1915 | <i>Пушкин и христианство.</i> – Петроград. |
| Гиршман М. М.
1999 | Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения. <i>Вопросы литературы.</i> – № 2. |
| Даль В.
1989–1991 | <i>Толковый словарь живого великорусского языка,</i> т. I–IV. – Москва. |
| Ильин
1998 | Мудрость скуки и раскаяния. «В краю чужом...»: <i>Зарубежная Россия и Пушкин.</i> – Москва. |

- Исупов К. Г.
1983
Онтологические парадоксы Ф. И. Тютчева («Сон на море»). *Типологические категории в анализе литературного произведения как целого.* – Кемерово.
- Кожин В. В.
1982
О тютчевской плеяде поэтов. *Поэты тютчевской плеяды.* – Москва.
- Козырев Б. М.
1988
Письма о Тютчеве. *Лит. наследство. Т. 97: Федор Иванович Тютчев.* Кн. 1. – Москва.
- Левин Ю. И.
1990
Инвариантный сюжет лирики Тютчева. *Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева.* – Таллин.
- Лермонтов М. Ю.
1989
Полное собрание стихотворений, т. I–II. – Ленинград.
- Лосев А. Ф.
1991
Философия. Мифология. Культура. – Москва.
- Лотман Ю. М.
1993
Избранные статьи в 3-х т., т. 3. – Таллинн.
- Непомнящий В. С.
1999
Феномен Пушкина как научная проблема: Дис. в форме науч. докл. ... докт. филол. наук. – Москва.
- Орлов П. А.
1983
Счастье и блаженство в поэзии XVIII – начала XIX века. *Русская речь.* – № 5.
- Пицкель Ф. Н.
1986
Тютчев-диалектик: (О своеобразии поэзии Ф. И. Тютчева). *Русская литература.* – № 2.
- Подгаецкая И. Ю.
1974
«Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский – Лермонтов – Тютчев. *Смена литературных стилей.* – Москва.
- Позов А. С.
1998
Метафизика Пушкина. – Москва.
- Пушкин А. С.
1977
Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 3. – Ленинград.
- Сурат И. З.
1999
Пушкин: биография и лирика. Проблемы. Разборы. Заметки. Отклики. – Москва.
- Тютчев Ф. И.
1965
Лирика в 2 т. Т. 1. – Москва.
- Франк С. Л.
1990
Религиозность Пушкина. О задачах познания Пушкина. *Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX в.* – Москва.

Глава 4.

О ДУХОВНО-РЕЛИГИОЗНЫХ ИТОГАХ РУССКОГО РОМАНТИЗМА

Хронологические рамки романтизма, как русского, так и европейского, ограничиваются несколькими десятилетиями – с конца XVIII по середину XIX века. В отличие от предшествующих литературных направлений, таких как ренессанс, барокко, классицизм, известных также под именем «больших стилей эпохи» и растянутых на многие столетия, романтизм вполне компактно укладывается в хронологию жизни одного поколения. Подтверждением тому становятся и выдвинутый романтизмом принцип *органического* развития (достаточно вспомнить тезис К. Н. Батюшкова: «Поэзия, осмелюсь сказать, требует *всего человека*. <...> ... живи как пишешь, и пиши как живешь. *Talis hominibus fuit oratio, quails vita*. Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы»), и судьба таких литераторов (по российским меркам долгожителей), как В. А. Жуковский и Ф. Н. Глинка.

Будучи, по сути, продуктом духовной деятельности одного поколения, романтизм вполне закономерно выводит к вопросу о его духовно-творческой эволюции. Идеи онтогенеза и филогенеза в эволюции романтизма практически совпадают. Не случайно в своих истоках романтизм связывается с «порой юношеского энтузиазма», которая, по мнению одного из первых критиков романтизма, «есть необходимый момент в нравственном развитии человека, – и кто не мечтал, не порывался в юности к неопределенному идеалу фантастического совершенства, истины, блага и красоты, тот никогда не будет в состоянии понимать поэзию – не одну только создаваемую поэтами поэзию, но и поэзию жизни... Пора безотчетного романтизма в духе средних веков есть необходимый момент не только в развитии человека, но и в развитии каждого народа и целого человечества...» (Белинский 1981: 182).

Но за периодом «безотчетного стремления и безотчетных порывов», свойственных юности, следует, как известно, пора зрелости и мужественности, время сознательного подведения итогов. Способен ли на это романтизм?

Отмечая национальную особенность русской поэзии, Н. В. Гоголь в своей книге «Выбранные места из переписки с друзьями», созданной на самом излете романтической эпохи, писал: «...В лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно – что-то близкое к библейскому, – то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть возлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости» (Гоголь 1990: 68). Данное утверждение, высказанное по поводу духовной поэзии М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина, А. С. Пушкина и Н. М. Языкова, на наш взгляд, вполне применимо и к «итоговым» поэмам русского романтизма, таким крупнейшим произведениям эпохи 1840–1850-х гг., как «Агасвер» (1832–1846) В. К. Кюхельбекера, «Агасфер. Странствующий жид» (1851–1852) В. А. Жуковского и «Таинственная капля» (1840-е гг.; первое издание 1861 г.) Ф. Н. Глинки.

Однако вопрос о национальной специфике, типологии и эволюции русского романтизма, а следовательно и о его духовно-религиозных итогах, не так-то прост. На предмет соотношения романтизма и национальных форм религии можно выделить две прямо противоположные точки зрения. Согласно первой из них, которую мы разделяем, «русский романтизм существовал внутри традиции православной духовной культуры» (Карташева, Семенов 1997: 108), и потому само их сосуществование следует признать вполне органичным и самобытным. Иной точки зрения придерживается М. Дунаев. По его мнению, «...в русской литературе романтизм не имел религиозной основы, да и не мог ее иметь в православной среде, как бы к Православию не относились иные литераторы» (Дунаев 1996: 143).

Но так ли это? Следует ли связывать романтизм только с западными веяниями и традициями и начисто отказывать в существовании национальной формы романтизма? Всегда ли духовность романтиков выступает как поврежденная, ущербная, искаженная – с точки зрения традиционного, канонического христианства? И только ли протестантизм, причем в таких его формах, как кальвинизм и лютеранство (точка зрения М. Дунаева), следует признать духовной родиной романтизма?

Прежде чем выразить свое отношение к поставленным вопросам, присмотримся к логике утверждений М. Дунаева, обосновывающего два типа романтизма. Первый из них, с точки зрения исследователя, определяется лютеранской сотериологией, располагающей человека к пассивному восприятию жизни и мистическому любопытству. Второй тип романтизма увязывается с сотериологией кальвинизма и близкого ему в этом отношении англиканства, для которых характерно ощущение несправедливости мироустройства. «Источник такой несправедливости легко усмотреть в деспотической воле Творца. Не кто иной, как Кальвин учил, что именно Бог является источником зла для человека, что зло осуществляется по воле Создателя, хотя для Самого Бога это зло быть не может, потому что у Него совершенно иные критерии оценки всех явлений. И это должно рождать в человеке протест. Романтизм, возникающий на этой основе, правильнее было бы назвать не революционным, а богоборческим, хотя всякая революция так или иначе сопряжена с богоборческими стремлениями» (Дунаев 1996: 141). В продолжение своих рассуждений исследователь вполне логично добавляет: «Конечно, живая жизнь не укладывается в жесткие схемы, но случайно ли пассивные романтики преимущественно заселяют немецкую литературу, а богоборчество особенно ярко запечатлено в поэзии Байрона, столь сильно повлиявшего на русскую литературу в определенный период?» (Там же).

Итак, как мы можем убедиться, поставленная задача определения имманентных национальному типу романтизма итогов эволюционного развития осложняется проблемой трансформации романтических идей на

русской почве, вопросом (далеко не однозначным) соотношения русского и европейского романтизма.

Рамки данной статьи не позволяют нам развернуть исследование духовно-религиозных основ русского романтизма во всем их объеме. При рассмотрении «итоговых» поэм русских романтиков мы ограничимся лишь четырьмя внутренне взаимосвязанными аспектами: определение жанровой природы «итоговой» поэмы, выявление сущностных особенностей молитвенного дискурса, актуальное освоение ситуации искушения Христа лукавым, интерпретация евангельской притчи о блудном сыне.

В высшей степени примечательно, что Кюхельбекер и Жуковский, оба в своих «лебединых песнях», обратились к общему сюжету – обработке средневековой легенды о вечном жиде, Агасфере-сапожнике, оттолкнувшем Иисуса Христа при крестном пути на Голгофу. Поэма Ф. Глинки, имеющая подзаголовок «Народное предание», по словам самого автора, также черпает свое содержание «из древней легенды, сохранившейся в хрониках Средних веков, в семейных рассказах и в памяти христианских народов» (Глинка 1871: III). Речь в этом предании идет о разбойнике, вкусившем в младенчестве каплю молока Пресвятой Девы, то есть, по сути, о молочном брате Христа, распятом вместе с Ним на Голгофе и изрекшем на кресте достопамятные слова: «Помяни меня, Господи, когда придешь во царствие Свое!»

Жанр «Агасвера» В. Кюхельбекер определил весьма точно – «Поэма в отрывках». Но, готовя отрывки поэмы к печати в 1842 г., автор в предисловии к своему сочинению писал: «Напечатанные здесь вместе отрывки поэмы “Агасвер”, собственно, не что иное, как разрозненные звенья бесконечной цепи, которую можно протянуть через всю область истории Римской империи, средних веков и новых до наших дней. Это, собственно, не поэма, а план, а рама и вместе образчик для поэмы всемирной...» (Кюхельбекер 1967: 74). «Всемирная поэма», «рама», позволяющая вставить в нее самый разнообразный материал – от первых веков христианства до

современной автору действительности и, более того, некоторых символических картин и апокалипсических прозрений, – такова жанровая структура одноименных поэм Кюхельбекера и Жуковского. Еще более масштабным полотном на этом фоне выглядит «народное предание» Ф. Глинки, правомерно сближающееся с «Потерянным раем» Д. Мильтона и «Мессиадой» Ф. Г. Клопштока. Действие «Таинственной капли» охватывает дохристианскую эпоху, время земной жизни Христа и его посмертие, разворачиваясь при этом как на земле, так и в раю, поднебесной, и в аду, преисподней.

Все три поэмы отличает ярко выраженный *мистериальный смысл* – идея о возрождении человеческой души, земном искуплении и достижении небесного спасения. Морально-педагогическое задание, характерное для всех трех авторов, очень точно выразил в предисловии к своей поэме В. Кюхельбекер: «Агасвер путешествует из века в век, как Байронов Чайльд Гарольд из одного государства в другое; перед ним рисуются события, и неумирающий странник на них смотрит, не беспристрастно, не с упованием на радостную развязку чудесной драмы, которую видит, но как близорукий сын земли, ибо он с того начал свое поприще, что предпочел земное – небесному. Небо, разумеется, всегда и везде право; промыслу нечего перед нами оправдываться; но не забудем же и мы, что, если не прострем взора *об он пол гроба* в область света, истины, духа, – мы никогда лучше Агасвера не постигнем святую правду Божию...» (Там же: 74).

Образующие ценностную парадигму мотивы *слепоты* и *прозрения*, *своеволия* и *смирения* – центральные в указанных поэмах. Преображенный внутренне, умудренный опытом страдания, Агасфер Жуковского выражает, пожалуй, самые заветные мысли автора: «На потребу мне одно: / Покорность и пред Господом всей воли / Уничтожение» (Жуковский 1980: 447). По сути, в этих словах уже задана сама природа молитвенного состояния души. С точки зрения Жуковского, молитва становится «не выраженьем страха иль надежды, / А смирным, бессловесным предстояньем / И сладостным

глубоким постижением / Его величия, Его святыни, / И благи, и беспредельной власти, / И сладостной сыновности моей, / И моего пред Ним уничтоженья» (Там же: 448).

Особую роль в преображении человеческой природы отводит молитве Ф. Глинка. Именно так («Молитва») названа одна из центральных глав его поэмы. Однако, действие молитвы, по Глинке, не ограничивается лишь благотворным воздействием на душу человека. Это вообще мощный стимулирующий фактор духовности здесь, на земле. Молитве отводится особая роль в конечном преображении человека и апокалипсической судьбе мира. Сошествие с небес святого Царства Божья должно обернуться обретением желанной гармонии, полным преобразованием земной истории и человеческой природы: «И ангела увидит человек!!... / И скажет ангел человеку: “Битва / Бессмыслия со смыслом решена; Земля – страдальца – возрождена / И Царство Божье создала – Молитва!...”» (Глинка 1871: 281).

Показательно, что ученики Христа обращаются к своему учителю с вопросом научить их молитве: «Ведь мало ль что бывает с человеком? / Бывает вдруг, – вострепещется душа, / Как горлица, засаженная в клетку... / Так чем же тут тревогу успокоить, / Чем утолить души тоску и голод?..» (Там же: 278). Откликаясь на просьбу учеников о «молитве утренней, мольбе вечерней», Христос делится с ними текстом известной молитвы «Отче наш...». Как следует из Евангелия, молитва Господня – единственная молитва, обращенная к Богу Отцу, которую произносит Иисус Христос в поучение своим ученикам (Мф. 6, 9–13; Лк. 11, 2–4). В сущности, она наглядно демонстрирует основные черты молитвенного дискурса, иначе говоря, задает сам механизм текстопорождения молитвы.

Глинка достигает необыкновенной точности в переложении церковнославянского текста молитвы Господней. Приводим данный текст полностью.

Отче наш, иже еси на небесех, да святится

*Имя Твое!... Да придет царство Твое! и да будет
Воля Твоя как на небе, так на земле; и насущный
Хлеб наш подаждь Ты нам днесь, и долги нам остави Ты наши,
Так как и мы же долги должникам оставляем же нашим...
И в искушение нас не введи, от лукава избави! –
Ибо Твое есть и царство, и сила, и слава вовеки!
Аминь!.....*

(Глинка 1871: 279)

Примечательный факт: поэт использует гекзаметр для переложения молитвы Иисуса Христа. Можно сказать, что гениальным чутьем художника Глинка разгадал в исходном тексте молитвы Господней ритмическую основу – гекзаметрический рисунок, что придало тексту перевода возвышенность и некоторую архаическую поэтичность. Точность перевода достигается минимумом перестановок в тексте оригинала. Практически начало молитвы дано у Глинки без всякого изменения: поэт лишь иначе разбивает текст, по-иному расставляя клаузулы, не отождествляя их с окончанием речевых синтагм. Это создает эффект стихового переноса в 1-й, 2-й и 3-й строках; в дальнейшем ритм выравнивается, и поэт отходит от переносов, заменяя их приемом инверсии и вставками между отдельными словами вспомогательных слов-энклитик, в качестве которых выступают местоимение «Ты» (значимая форма обращения к Богу) и частица «же», дважды используемая в одном предложении: «Так как и мы *же* долги должникам оставляем *же* нашим». Еще один практикуемый Глинкой прием – это усечение флексий в словах «царствие» («царство») и «от лукавого» («от лукава») и, наоборот, удлинение глагольной формы за счет приращения префикса («подаждь» вместо «даждь»). Использование финального славословия «Ибо Твое есть и царство, и сила, и слава вовеки! / Аминь!...» вполне согласуется с молитвенным дискурсом и прямо соответствует тексту Евангелия от Матфея (гл. 6, ст. 13).

Единственным недостатком переложения можно считать передачу 9-го и 10-го стиха молитвы, которые у Глинки объединены в одну большую гекзаметрическую строку, что подчеркивает, скорее, параллелизм, а не противопоставление (со значением усиления), как в тексте оригинала (ср.: «И не введи нас во искушение, / Но избави нас от лукавого» – «И в искушение нас не введи, от лукава избави!»). Но сошедшиеся в одной строке два последних прошения, связанные с избавлением от искушения и пагубного влияния лукавого, призваны подчеркнуть явление смысловой конвергенции, обнаружить непосредственную связь между состоянием искушения и действием лукавого.

Освоение ситуации искушения представлено в третьем фрагменте поэмы Кюхельбекера. Искушению в ней подвергается Агасвер, а змием-искусителем выступает персонаж по имени Некто, природу которого автор комментирует следующим образом: «Так к Агасверу некто приступил, / Известный некогда под именем Денницы, / И Сатаны, и Князя темных сил, / Но эти прозвища он в старину носил» (Кюхельбекер 1967: 98). Суть искушений лукавого сводится к забвению небесного и предпочтению исключительно земного: «А что по-моему: к земному сын земли / Стремиться должен» (Там же: 94). Философия позитивизма – отличительная черта современного демона-искусителя.

В этом плане с Кюхельбекером удивительно совпадает Ф. Глинка. В поэме «Таинственная капля» особенно драматической силой выделяется глава «Искушение в пустыне», чему во многом способствует обращение поэта к размеру драматического 5-стопного ямба. Речи змия-искусителя представляют врага рода человеческого во всей его неприкрытой наготе. Заявления лукавого насчет двух богов у людей, а именно – золота и силы, достойны логики Великого Инквизитора. Глинка пытается обнаружить демоническую подкладку лукавых речей, посягающих прежде всего на духовную свободу детей земли: «А ты пестри, раскрашивай приманки, / Со всех сторон их кличь на суету, / Чтоб им не знать, куда и оглянуться; / Чтоб

их душа металась, как в угаре, / И все б летала из гостей да в гости, / А никогда бы дома не сидела...» (Глинка 1871: 101). Суэта, преданность земным страстям, по Глинке, губительны для души, они лишает человека покоя, духовной сосредоточенности. «Покоя, – говорю Тебе, – покоя / Ты бойся, как огня!.. Покой светлит!!.. / Сосредоточенность души – опасна!! / Преследуй и гони покой души... / Пусть всяк свою растрчивает душу!...» (Там же). Своего рода апогей речей лукавого – пример того, как можно людей «осетить», то есть уловить в пагубные сети: «Гаси везде к высокому любовь / И привяжи их души к мелочам, / И заливай их смутуо вседневной: / Кружи, верти, мути, морочь, пленяй... / И, чтоб отвести их мысли от отчизны, / Томи их черною работой жизни: / Заставь толочь пестами в ступах воду, / Пересыпать из меры в меру пыль; / Из паутины – сети выплетать; / Без отдыху ловить руками ветер / И по полю за радугой гоняться...» (Там же: 102).

На речи лукавого Иисус Христос отвечает кратко, но выразительно. В своем ответе Он вспоминает Бога Отца, Вседержителя, и его наказ «кумиров не творить и никому не кланяться иному». Таким образом, признание Сыном Отца подтверждает необходимость возвращения заблудшей души в родной дом. Как в молитве Господней намечалось преодоление состояния искушения и действия лукавого, так и в ответном слове Христа врагу рода человеческого обнаруживается единственно верный и надежный путь спасения – возвращения земной души в лоно Отца Небесного.

Евангельская притча о блудном сыне становится смысловым центром, сюжетным инвариантом поэмы Глинки «Таинственная капля». В главе «Учение» эта христова притча подробно переложена стихами и прокомментирована самим автором: «Так око отчее не дремлет, / Следя судьбы своих сынов; / Так покаяние приемлет / Неистощимая любовь!...» (Там же: 355). Однако примечательно, что и в другой главе, с характерным названием «Притча», поэт пересказывает известную евангельскую притчу о пастухе и пропавшей овце, придавая ей расширенную трактовку притчи о

блудном сыне: «Отзовись же и ты на призванье, / О заблудшая в тернах овца!
/ И найдешь за тоску и страданье / И привет и покой у Отца!...» (Там же: 272).
Наконец, в последней главе «Царствие Иисуса» судьба разбойника, вскормленного таинственной каплей, напрямую соотносится с участью блудного сына: «И вот, в раю, он упредил пророков, / Сих вековых терпельцев упредил, / Сей блудный сын, дитя степей, разбойник; / Но вознесен туда он словом Слова / И Каплею Таинственной своей!...» (Там же: 617).

Экспликация евангельского мотива блудного сына представлена и в поэме Жуковского – в сцене раскаяния Агасфера на Голгофе: «Казалось мне, что крест еще стоял / Над головой моей; что я, его / Обняв, к нему всей грудью прижимался, / Как блудный сын, коленопреклоненный, / К ногам отца, готового простить» (Жуковский 1980: 439). В поэме Кюхельбекера «близорукий сын земли», прошедший через горнило испытаний, также обращается «в область света, истины, духа», предпринимая движение «Навстречу дивной и таинственной заре, / Предвестнице, что сходит Непостижный» (Кюхельбекер 1967: 138). Таков, в сущности, итог духовной работы по возрождению падшего человека, своего рода опыт жития Великого грешника, аккумулированный в жанровой структуре «итоговых» поэм русского романтизма.

Иной финал у европейского (и прежде всего немецкого) романтизма, который, по мнению Ф. П. Федорова, состоит в следующем: «Гейдельберг (вторая стадия немецкого романтизма после Иенской школы. – О. З.) использует последний шанс духовного преобразования бытия – религиозный, христианский; поздний романтизм каких-либо действенных способов и методов в своем арсенале не содержит, ни духовных, ни, тем более, реальных. В этом смысле история романтизма есть история исчерпания духовных, волевых способов и методов построения идеального мира, построения бесконечного, есть история катастрофы духа» (Федоров 2004: 99). И связано это во многом с тем, что, «строго говоря, с точки зрения

канонического христианства поздний романтизм демонстрирует не христианскую, а еретическую, именно манихейскую картину мира, согласно которой Бог и Сатана равновелики как субстанции» (Там же: 101). Рассмотренные нами ведущие сюжеты трех «итоговых» поэм русского романтизма – переложение текста молитвы Господней, освоение ситуации искушения Христа лукавым и притчи о блудном сыне – со всей очевидностью свидетельствуют об обратном. Отличительная черта позднего романтизма в России – его ярко выраженная (по отношению к итогам европейского романтизма) *контрромантическая* направленность, что сказалось в освоении христианского понимания мира и человека, в достижении «верховного торжества духовной трезвости», в чем так прозорливо Гоголь усматривал близость к библейскому.

ЛИТЕРАТУРА

Белинский В. Г.
1981

Сочинения Александра Пушкина. Ст. 2.
Собрание сочинений в 9 т. Т. 6. Москва

Глинка Ф. Н.
1871

Таинственная капля. Народное предание.

Москва.

Гоголь Н. В.
1990

*Выбранные места из
переписки с друзьями.* Москва.

Дунаев М. М.
1996

Православие и русская литература в 6 ч.
Ч. 1. Москва.

Жуковский В. А.
1980

Сочинения в 3 т. Т. 2. Москва.

Карташева И. В., Семенов Л. Е.
1997

Романтизм и христианство. Русская литература XIX века и христианство.
Москва.

Кюхельбекер В. К.
1967

Избранные произведения в 2 т. Т. 2.
Москва – Ленинград

Федоров Ф. П.
2004

Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика.
Москва.

Глава 5.

КОНЦЕПТ «СЕРДЦЕ» В ПОЭТИЧЕСКОЙ ОНТОЛОГИИ ПУШКИНА

Сойти с ума можно, а с сердца – никогда.

Ф.Н. Глинка

В классической статье С. Франка «О задачах познания Пушкина» (1937) в качестве одной из перспективных задач было объявлено составление словаря пушкинских концептов. Под «тщательным изучением пушкинского словаря» известный русский философ предлагал понимать «не столько полный механический перечень всех отдельных слов пушкинского языка... сколько толковый “философский” словарь отдельных, излюбленных и значительных по смыслу терминов пушкинского языка»¹. Но вот что показательное: с момента публикации указанной статьи прошло более полувека, но, к сожалению, приходится констатировать, что намеченная С. Франком задача так и не разрешена по сегодняшний день. Как редкие и счастливые исключения в этом плане можно назвать лишь следующие работы: небольшой критический этюд П. Б. Струве «Дух и слово Пушкина», оригинальный опыт С. Г. Бочарова «“Свобода” и “счастье” в поэзии Пушкина», критические заметки И. З. Сурат «Восторг и умиление» и «Глубь сердец», а также капитальное исследование концепта «», осуществленное Суздальцевой².

Можно сказать, что только в самое последнее время пришло осознание необходимости комплексного изучения пушкинских концептов, т. е. описания авторской концептосферы, реконструкции по данным языка

¹ Франк С. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. М., 1990. С. 450.

² См.: Пушкин в русской философской критике. С. 317–327; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 3–25; Сурат И. З. Пушкин: биография и лирика. М., 1999. С. 191–201; Пушкин на пороге XXI века: Провинциальный контекст. Вып. . Арзамас, . С.

писателя системы его культурно-антропологических взглядов. Примечателен в этом плане замысел и пробный вариант осуществления первого тома «Онегинской энциклопедии»³. Его составители наряду с толкованием устаревших слов, культурно-исторических и бытовых реалий, смысл которых не совсем понятен современному читателю, вполне оправданно предлагают также выявление ведущих мотивов пушкинского романа, системы его «ключевых» слов, или так называемых концептов.

Вообще насущной задачей в изучении поэтического мира Пушкина (как отдельных произведений, так и творчества поэта в целом) является учет всех его основополагающих концептов, сведение их воедино, в некое системно-иерархическое целое. Постараемся показать это смысловое единство, развертывание концептуальной стороны целостного контекста творчества на примере одного из самых значимых культурных концептов (концепт «сердце») – своего рода «ядра» художественной антропологии Пушкина.

Как откровенно заметил известный пушкинист: «“Сердце” занимает ключевое место в пушкинской системе ценностей – здесь поистине *сердце* пушкинской картины мира»⁴. Поставим своей целью более детальное рассмотрение концепта «сердце» в поэзии Пушкина. Для этого необходимо определить его валентность, т.е. сочетаемость с другими мотивами и тематическими рядами; выяснить ту роль, которую играет данный концепт в системе антропологических взглядов поэта, в его художественной философии человека, а также по возможности установить связь концепта с национальным образом мира.

«Словарь языка Пушкина» фиксирует около 800 случаев употребления семантемы «сердце» и производных от нее, причем более половины случаев приходится на стихотворные жанры. Ориентированный чисто лингвистически, данный словарь имеет дело лишь с основными

³ См.: Михайлова Н. И. «Онегинская энциклопедия»: от замысла к воплощению // Октябрь. 1995. № 2. С. 162-176; Онегинская энциклопедия. Т. 1. М., 1999.

⁴ Непомнящий В. С. Феномен Пушкина и исторический жребий России: К проблеме целостной концепции русской культуры // Пушкин и современная культура. М., 1996. С. 50–51.

лексическими значениями слов. Так, у лексемы «сердце» словарь отмечает следующие значения: 1) «центральный орган кровообращения»; 2) «символ средоточия чувств, настроений, переживаний» (заметим, основная и наиболее разветвленная система значений); 3) «гнев, состояние человека, сердитого на что-нибудь»; 4) «важнейший пункт, центр, самая середина чего-нибудь» (значение представлено крайне ничтожным количеством примеров)⁵. Как видно из приведенных данных, словарь не ставит перед собой задачу, исходя из особого характера словоупотребления, реконструировать систему культурно-антропологических взглядов поэта. Эту задачу по возможности мы берем на себя, пытаясь уяснить значение концепта «сердце» в поэтическом мире Пушкина.

Особая пушкинская символика сердца не покрывается устойчивой поэтической фразеологией времени, не объясняется до конца традицией романтического словоупотребления, восходящей, например, к поэзии К. Н. Батюшкова или В.А. Жуковского. Спектр значений, связанных с семантемой «сердце», не исчерпывается у Пушкина семантикой слова «душа»: сердце – средоточие всей телесной, душевной и духовной жизни личности. Пушкин, как мы постараемся показать в дальнейшем, переживает своеобразную *драматику* сердца и ума, признает *онтологическую* основу и даже *мистику* сердца.

У сердца есть свои законы, и в первую очередь возрастные. В 1823 году в послании к брату Льву Сергеевичу поэт заметил: «Ты сердце пробуешь в надежде торопливой...» (2, 150)⁶. Жизнь, по Пушкину, и есть пробы сердца, постоянные испытания его природы, своего рода «кружение сердца» (если воспользоваться удачным выражением А. И. Герцена). И на этом пути возможны различные падения и взлеты, горение сердца и его охлаждение.

⁵ См.: Словарь языка Пушкина: В 4 т. Т. 4. М., 1961. Т. С. 100–103.

⁶ Здесь и далее цитаты из произведений Пушкина приводятся в тексте с указанием соответствующих тома и страницы арабскими цифрами (номер тома выделяется курсивом) по изданию: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977–1979. В специальных случаях, когда том указывается римской цифрой, цитируется издание: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1994.*

Если присмотреться к жизни сердца у Пушкина, особенно в период его молодости, то поражает ее необыкновенная динамичность и внутренняя противоречивость. Своего рода «раздвоение» сердца доходит у поэта до крайних пределов. Но даже в самой низости морального падения сердце человека, по Пушкину, не может быть испорчено, выступая мерилom некоего высшего и идеального начала: «Ужели в сей позорной глубине / Я наслаждался сердцем ясным!» (2, 110).

Вл. Гиппиус как-то заметил: «Понять же человека в свойственной ему стихии, прямее всего можно в его молодости, когда его сердце еще в хаосе, в том естественном борении сил, какие ему суждены». Своеобразным «документом человеческого сердца»⁷, таящим в себе – пусть в свернутом виде – программу будущего развития личности поэта, выступает стихотворение «Безверие». Прочитанное Пушкиным на выпускном экзамене по русской словесности 17 мая 1817 года, оно не может рассматриваться лишь как риторическое упражнение на заданную тему, ответ на поставленный социально-этический заказ. Значение его особенно возрастает в контексте известного отзыва Е. А. Энгельгардта о Пушкине-лицеисте: «Его сердце холодно и пусто; в нем нет ни любви, ни религии; может быть, оно так пусто, как еще никогда не бывало юношеское сердце»⁸. Насколько справедлив столь категорический отзыв и какова была в действительности духовная природа Пушкина-лицеиста – на все эти вопросы поможет ответить стихотворение «Безверие».

Сложность восприятия этого стихотворения заключается в предельной степени объективации лирического я поэта – в разведении двух структурно-семантических планов: сюжетно-фабульного, связанного с лирическим персонажем, и лирико-повествовательного, воплощенного в строе авторского сознания. Основная тема стихотворения – тема грешника, «того, кто с первых лет / Безумно погасил отрадный сердцу свет» (1, 216). Но грешник, по

⁷ Гиппиус Вл. Пушкин и христианство. Пг., 1915. С. 14.

⁸ Летопись жизни А. С. Пушкина. Т. 1. М., 1991. С. 18.

Пушкину, не просто человек без сердца или «сердцем материалист», но именно «человек с раздвоенным сердцем» (Б. П. Вышеславцев). В системе пушкинских представлений сердце даже неверующего человека в самой глубине хранит память о своей онтологической подлинности, светоносности: «отрадный сердцу свет» – это свет веры, который мистическим образом связывает человека с трансцендентным миром, миром Божества и вечности. Сердце выступает, с одной стороны, хранителем некоей первичной истины, врожденного чувства оправданности бытия, а с другой – залогом грядущего возрождения, стимулом духовного спасения, религиозного возвышения личности (ср.: «Лишь вера в тишине отрадою своей / Живит унывший дух и сердца ожиданье»). Не случайно слезы очищения и покаяния, исторгнутые из сердечной глубины, оказываются «сладостны для страждущих очей / И сердцу дороги свободою своей» (I, 217).

Парадоксально, но герой-грешник у Пушкина назван «слепой мудрец», а его разум – «и немощным, и строгим». Поэтому и «напрасный сердца крик!»: вопиет не разум, казалось бы, изощренный в логике и философии, а именно сердце – вместилище совести, потаенный центр духовной жизни человека. Один из русских мыслителей, П. Д. Юркевич, точно заметил о грешниках, или противниках религии, подобных герою пушкинского «Безверия»: трагедия их заключается в том, что «они идут против настоятельнейших и существеннейших побуждений своего сердца»⁹. И как это ни покажется странным, Пушкин-лицеист уже приобщен к мудрости христианской антропологии. «Безверие» 1817 года – это открытый путь к теме душевного страдания грешника (ср.: «Взгляните – бродит он с увядшею душой, / Своей ужасною томимый пустотой» – I, 216), к теме блудного сына – раскаяния и спасения, так внятно прозвучавшим в зрелой лирике поэта.

Необходимо отметить некоторые устойчивые контексты употребления лексемы «сердце» в поэзии Пушкина. Во-первых, это целый ряд постоянных

⁹ Юркевич П. Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия // Юркевич П. Д. Философские произведения. М., 1990. С. 94.

словосочетаний типа «неизъяснимый сердца жар», «священный сердца жар» или «жар сердечных вдохновений». Объяснить их только верностью поэта традиции романтической фразеологии, привитой к «дичку» русской поэзии Батюшковым, было бы крайне поспешным шагом. С нашей точки зрения, в этом устойчивом контексте словоупотребления проявляется специфически пушкинское понимание жизни сердца и его законов. Закон сердечной жизни, по Пушкину, – это вечное горение сердца (ср.: «И сердце вновь горит и любит – оттого, / Что не любить оно не может» – 3, 111). Примечательно, что даже на смертной черте сердце поэта так же горит и жадно взыскует, как и в самые высшие моменты жизни: «Последний ключ — холодный ключ забвенья, / Он слаще всех жар сердца утолит» (3, 14) или «Сердце жадное не смеет / И поверить и не верить» (черновой отрывок «Чудный сон мне Бог послал...» – 3, 427).

Во-вторых, обращает на себя внимание такие контексты словоупотребления, как «тишина сердца» и «глубина сердца». Примеры первого контекста: «Прелестна сердцу тишина» (1, 109), «Но где же вы, минуты умиленья, / Младых надежд, сердечной тишины» (2, 11), «И, сети разорвав, где бился я в плену, / Для сердца новую вкушаю тишину» (2, 47). Символизируя сокровенную жизнь личности, ее потаенный центр, сердце у Пушкина выступает свободным от суеты и мирского шума, так что даже первое явление музы – еще в лицейский период – обязательно происходит в тишине (ср.: «Близ вод, сиявших в тишине, / Являться муза стала мне» – 5, 142).

Примеры второго контекста: «И скрылся образ незабвенный / В его [вдохновенного страдальца] сердечной глубине» (2, 107), «Давно об ней воспоминанье / Ношу в сердечной глубине» (2, 147), «Все впечатлелось неизбежно / В моей сердечной глубине» (2, 155), «Он сердца глубину открыл им поневоле» (черновой вариант строки из стихотворения «Странник» – III, 980). Вообще можно сказать, что *глубина сердца* – «это сквозная тема поэзии

Пушкина, и по преимуществу лирическая, личная тема»¹⁰. Переосмысление традиционной языковой метафоры «сердечная глубина» приводит к тому, что в контексте пушкинской поэзии она начинает звучать «совершенно по-пушкински, с пушкинской интонацией, в регистре пушкинского поэтического словаря»¹¹. Что касается мистической глубины сердца в пушкинском понимании, об этом у нас еще пойдет речь в дальнейшем.

«Сердце» в прямом и переносном смысле – это центр личности, характеризующий в человеке самое искреннее, задушевное, интимное, основанное на внутренней симпатии, душевной близости и духовном родстве. Отсюда такие устойчивые у Пушкина выражения типа «в сердечной простоте», «от чиста сердца», «друг сердечный». Наиболее колоритные примеры: «Пустое *вы* сердечным *ты* / Она обмолвясь заменила» (3, 58; показательно, что сама обмолвка местоименной формы идет здесь вразрез сознанию светского этикета и соблюдению внешних приличий) или «Я смело чувства выражаю, / Языком сердца говорю» (3, 47).

«Сердце» в поэзии Пушкина, как мы уже отмечали, находится в постоянном движении, поиске, но сам динамический процесс его развития подчиняется известным объективным законам. Так, лирика лицейского и петербургского периодов насыщена призывами к упоению и наслаждению жизнью: «Пой сердца юного кипящее желанье» (1, 418) или «Умильным голосом и взором / Младое сердце распалять» (1, 306). Всем памятливы хрестоматийные строчки из первого послания поэта «К Чаадаеву» (1818): «Пока свободою горим, / Пока сердца для чести живы...» (1, 307). Но мало обращается внимания на тот факт, что в третьем послании к Чаадаеву «С морского берега Тавриды» (1824), буквально через шесть лет, зазвучит уже совершенно иная эмоциональная тональность: «Но в сердце, бурями смиренном, / Теперь и лень и тишина» (2, 195). В 1830-е годы самым заветным желанием Пушкина вообще выступает стремление к покою:

¹⁰ Сурам И. 3. Пушкин: биография и лирика. С. 200.

¹¹ Там же. С. 199–201.

«Спокойствие мое я строго берегу / И сердцу не даю пылать и забываться» (3, 227); «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит» (3, 258); «Волненьем жизни утомленный, / Оставя заблуждений путь, / Я сердцем алчу отдохнуть» (3, 101). Всей своей судьбой Пушкин доказал очевидность выведенной же им аксиомы: «Вращается весь мир вокруг человека, – / Ужель один недвижим будет он?» (3, 341).

Обращает на себя внимание и усиливающаяся с годами тема охлаждения сердца: «Но дни молодые пролетят, / Веселье, нега нас покинут, / Желаньям чувства изменят, / Сердца иссохнут и остынут» (1, 317); «С дарами юности мой гений отлетал, / И сердце медленно хладело, закрывалось» (1, 282); «Но все прошло! – остыла в сердце кровь» (2, 109). Человеческий возраст оказывает непосредственное влияние на жизнь сердца. В этом плане особый интерес вызывает контрастное противопоставление молодого сердца и сердца старика в поэме «Полтава»: «Мгновенно сердце молодое / Горит и гаснет. В нем любовь / Проходит и приходит вновь, / В нем чувство каждый день иное: Не столь послушно, не слегка, / Не столь мгновенными страстями / Пылает сердце старика, / Окаменелое годами» (4, 182).

С мотивом охлаждения сердца у Пушкина связано и ощущение сердечной пустоты: «Я пережил свои желанья, / Я разлюбил свои мечты; / Остались мне одни страданья, / Плоды сердечной пустоты» (2, 27), «Минуты хладной скуки, / Сердечной пустоты» (2, 45). Но для поэта это не просто дань элегической традиции времени. Поистине трагического звучания данное признание достигает в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...»: «Цели нет передо мною: / Сердце пусто, празден ум, / И томит меня тоскою / Однозвучный жизни шум» (3, 59). Но в том-то и заключается пушкинский парадокс, что такое признание не могло исторгнуться из *пустого сердца*. Душа, наполненная страстями, и ум, взволнованный сомнением, – вот та почва, на которой могла вырасти трагическая по своей мощи пушкинская исповедь, сопоставимая разве лишь с признанием библейского Иова, каждое

слово которого «трепещет безмерной болью сердца, покинутого Божеством»¹².

Примечательно, что лирический герой Пушкина томится как душевной пустотой, так и духовной жаждой, причем указанные состояния нацелены на прямо противоположные полюса внутренней жизни личности, которые в эмоциональном спектре евангельского учения соответствуют полюсам «холодного» и «горячего» (ср.: «Знаю твои дела: ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Своих» – *Откровение Иоанна Богослова*, 3: 15–16). Объяснение подобному факту может быть следующее. В сердце Пушкин усматривает как бы два пласта, никогда их не смешивая между собой: первый – поверхностный, психологический слой, где может проявиться даже мертвенность (ср.: «В порочном сердце жизни нет» – *I*, 306), и второй — глубинный, онтологический (нечто похожее находим у Гоголя, только основная категория его антропологии – не «сердце», а «душа»). Если исходить из известной библейской трихотомии *тело – душа – дух*, то следует констатировать, что первый слой, будучи детерминирован возрастными особенностями личности и социально-историческими факторами, соотносится с телесной конституцией человека и его душевной сферой, тогда как второй, глубинный слой соотносится со сферой духовной свободы и подчиняется логике духовного бытия.

Будучи верен библейской традиции, святоотеческому учению, Пушкин смотрит на сердце как на средоточие нравственной жизни личности: сердце есть скрижаль, на которой написан врожденный человеку нравственный закон. И отступление от этого закона влечет за собой возмущение совести, которая находит своим ближайшим прибежищем именно сердце человека. В оде «Вольность» об убийцах Павла I поэт заметил очень пронизательно: «Идут убийцы потаенны, / На лицах дерзость, в сердце страх» (*I*, 287). Но почему страх именно в сердце? Потому что убийцы переступили через

¹² Грехнев В. А. Этюды о лирике А. С. Пушкина. Н. Новгород, 1991. С. 47.

нравственный закон, который написан «не чернилами, но Духом Бога живого, не на скрижалях каменных, но на плотяных скрижалях сердца» (*Второе послание к Коринфянам*, 3: 3). Иная картина в «Пире Петра I»: проявляющий высшую милость, Петр выступает как идеальное выражение пушкинской концепции героя (ср.: «Оставь герою сердце... что же / Он будет без него? Тиран...» – 3, 189). Потому-то Петр и «светел сердцем и лицом», что «прощенье торжествует, / Как победу над врагом» (3, 319).

Вообще сердце – отличительный признак именно человеческой природы: лишаясь сердца, человек перестает восприниматься таковым (случай, можно сказать, исключительный в художественной антропологии Пушкина). Сам процесс аномальных изменений человеческого сердца становится предметом драматических исследований в цикле «Маленькие трагедии». Строка «Ужасный век, ужасные сердца!» в наиболее концентрированном виде выражает проблематику цикла. Уже в первой трагедии «Скупой рыцарь» сердца героев не выдерживают испытания на прочность: у барона Филиппа – искушением деньгами («Иль скажет сын, / Что сердце у меня обросло мохом...» – 5, 297), у Альбера – жизненными тяготами («О, бедность, бедность! / Как унижает сердце нам она!» – 5, 287). Лишаясь сердца, человек уподобляется зверю. Не случайно сына, принимающего вызов отца на дуэль, Герцог называет «тигренок», а о перчатке Барона, поднятой Альбером, говорится: «Так и впился в нее когтями! – изверг!» (5, 304). Метафорический подтекст, связанный с семантикой «звериного», особенно выразительно прозвучит в драматической поэме «Русалка». Дочь мельника, возлюбленная князя, вынашивает под самым сердцем ребенка («... Сегодня у меня / Ребенок твой под сердцем шевельнулся» – 5, 365). О князе, бросившем ее на произвол судьбы, героиня в состоянии умопомрачения, близком к вещему откровению, задается вопросом: «Или он зверь? Иль сердце у него / Косматое?» (5, 366). В этой связи становится понятным особый смысл, который придается замечанию автора о Евгении Онегине, принявшем вызов друга на дуэль: «Он мог бы

чувства обнаружить, / А не щетиниться, как зверь» (5, 107). Примечательно также, что в 10–11-й строфах 6-й главы, откуда мы уже привели одну цитату, автор специально напоминает о сердце Онегина («Евгений / Всем сердцем юношу любя...») и Ленского («младое сердце» которого должен был обезоружить более опытный Онегин). Все эти отмеченные в поэзии Пушкина примеры уводят к библейской традиции: «Сердце человеческое отнимется от него и дастся ему сердце звериное» (*Книга Пророка Даниила*, 4: 13).

Тираном без сердца, «горделивым истуканом» представлен у Пушкина образ Медного всадника – символ охранительной государственности, обожествленный герой, изображенный, как известно, скульптором Фальконе в тоге римлянина и в позе кнудодержца. Встреча с таким бессердечным исполином вызывает у бедного Евгения нескрываемый ужас. Подтверждается это тем, что в поэме трижды употребляется слово «сердце» и всякий раз применительно к Евгению – единственному по сути человеку, можно даже сказать, общечеловеку (не случайно крушение мечты героя о простом человеческом счастье воспринимается автором как глобальная трагедия всего рода человеческого: «... иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?» – 4, 281).

Первое упоминание о сердце заявлено в несколько ироническом ключе, но само сближение героя с поэтом уже многозначительно: «Евгений тут вздохнул сердечно / И размечтался, как поэт» (4, 278). Второе упоминание о сердце актуализирует героическую природу «маленького человека». Не случайно сцене бунта Евгения предшествует процесс преобразования личности самого героя:

Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом... (4, 286)

Характерно, что процесс духовного преображения личности Евгения включает все те же стадии, что и в пушкинском «Пророке» (речь идет не о содержательном тождестве, а только о структурно-формальном совпадении отдельных звеньев): изменение органов чувств (ср.: «И взоры дикие навел» или «Глаза подернулись туманом»), расширение сознания («Прояснились / В нем страшно мысли» – 4, 285), обновление сердца («По сердцу пламень пробежал, / Вскипела кровь») и, наконец, исполненность духа высшей, сверхличной силой (ср.: «И, зубы стиснув, пальцы сжав, / Как обуянный силой черной...» – 4, 286). Однако в отличие от «Пророка» в сцене бунта Евгения Пушкиным подчеркнута не конструктивная, а, наоборот, разрушительная сила стихии, завладевшей героем. Поэтому третье, и последнее, упоминание о сердце относится уже к безумному Евгению, разум которого не вынес страшных жизненных потрясений, и согласуется с общим эмоциональным тоном «печального рассказа»: «К сердцу своему / Он прижимал поспешно руку, / Как бы его смирняя муку» (4, 287). Как видим, центральная для всей пушкинской поэмы мифологическая оппозиция *человек – камень* актуализирует мотив «сердечной муки» как специфический аспект именно человеческой природы.

Процесс постепенного угасания, охлаждения, окаменения сердца – для поэта всегда источник трагического. Следы «атрофии сердца» (В. А. Грехнев) особенно заметны в характеристике бесчувственной толпы, противостоящей поэту-пророку, Божьему избраннику. Вот только несколько красноречивых примеров: «Но для толпы ничтожной и глухой / Смешон глас сердца благородный», «Где ум хранит невольное молчанье, / Где холодом сердца поражены», «Здесь речи – лед, сердца – гранит». Своего рода апогея запальчиво-самоунижительная характеристика толпы достигает в стихотворении «Поэт и толпа»: «Мы малодушны, мы коварны, / Бесстыдны, злы, неблагодарны; / Мы сердцем хладные скопцы» (3, 86).

Но и в этом случае важно отметить, что сердце у толпы не отсутствует совсем, а только дремлет в привычном и холодном покое. Основная цель

поэзии, как мы помним по пушкинскому «Пророку», – «глаголом жечь сердца людей». Но понять этого толпа не может. Не случайно в полном недоумении она так высказывается о поэте: «О чем бренчит? чему нас учит? / Зачем сердца волнует, мучит, / Как своенравный чародей?» (3, 85). Охлаждение сердца приводит к тому, что толпа становится невосприимчивой к истине, впадая в безверие и просветительский утилитаризм. Главную задачу поэзии толпа видит в морально-рационалистической установке на исправление пороков, поэтому, обращаясь к поэту, толпа даже позволяет себе назидательную рекомендацию: «Нет, если ты небес избранник, / Свой дар, божественный посланник, / Во благо нам употребляй: / Сердца братьев исправляй» (3, 86). Точки зрения толпы («исправлять сердца братьев») и самого поэта («глаголом жечь сердца людей») – это при всем внешнем, формальном сходстве совершенно разные по внутреннему содержанию взгляды на природу поэзии. Принципиальное отличие этих двух позиций заключается в том, что пушкинский «глагол» основывается не на рационалистически понятом просвещении (принципы которого исповедует толпа), а на вере в чудо духовного преображения личности, а потому обращен не к уму человека, а к его совести.

С характеристикой толпы у Пушкина связан и мотив «окаменения сердца» (ср.: «В разврате каменейте смело: / Не оживит вас лиры глас!» – 3, 86). Генезис подобного мотива уводит к книге пророка Исаии: «Слухом услышите, и не уразумеете; и глазами смотреть будете, и не увидите: ибо огрубело сердце людей сих, и ушами с трудом слышат, и глаза свои сомкнули, да не увидят глазами и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем и не обратятся, чтобы я исцелил их» (6: 9–10). В готовом виде отмеченная формула «окаменение сердца» встречается в Евангелии от Иоанна: «Народ сей ослепил глаза свои и окаменил сердце свое, да не видят глазами и не уразумеют сердцем, и не обратятся, чтобы я исцелил их» (12: 40). В творчестве Пушкина, правда, в прозаическом произведении «Пиковая дама», находим очень характерный пример употребления формулы

«окаменение сердца». О внутреннем состоянии Германа, который стоит в кабинете графини, прислонясь к *холодной* (sic!) печке, и наблюдает мимолетное появление бедной воспитанницы Лизаветы Ивановны, автор сообщает: «В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло. Он окаменел» (6, 225).

Тема совести занимает в поэзии Пушкина одно из решающих мест. В этом плане поэта можно было бы сравнить с такими художниками, как Ф.М. Достоевский и Н.А. Некрасов. Проявления совести, по Пушкину, болезненны и мучительны и прибежищем своим находят сердце человека. Сила их воздействия проявляется в сердечном жжении и угрызении сердца. Достойное шекспировской кисти изображение мук совести предстает в монологе Скупого рыцаря: «Иль скажет сын <...> Что я не знал желаний, что меня / И совесть никогда не грызла, совесть, / Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть, / Заимодавец грубый, эта ведьма, / От коей меркнет месяц и могилы / Смущаются и мертвых высылают?...» (5, 298–299). Всем памятно также слова Бориса Годунова о мучениях человека с нечистой совестью: «... как язвой моровой / Душа сгорит, нальется сердце ядом, / Как молотком стучит в ушах упрек, / и все тошнит, и голова кружится, / И мальчики кровавые в глазах...» (5, 209).

Вот еще несколько выразительных примеров из лирики поэта: «Я так и вспыхну, сердцу больно: / Мне стыдно идолов моих» (2, 177), «В бездействии ночном сильней горят во мне / Змеи сердечной угрызенья» (3, 57), «Когда порой воспоминанье / Грызет мне сердце в тишине...» (3, 204). Примечательно, что муки совести дают о себе знать, как правило, ночью, в полной тишине и безмолвии, т.е. тогда, когда «внешний человек» уходит и обнаруживает себя человек «внутренний», «потаенный сердца человек» (как их различает апостол Павел).

Особо важное значение, можно даже сказать, драматическое напряжение получает в поэзии Пушкина соотношение таких философско-антропологических категорий, как «ум» и «сердце». Признания самого поэта:

«Ум ищет Божества, а сердце не находит» (стихотворение «Безверие») и «Сердцем я материалист, но разум этому противится» (запись в Кишиневском дневнике от 9 апреля 1821 года) – как будто только подливают масла в огонь. Не случайно большинство исследователей, которые так или иначе пытались решить вопрос об отношении Пушкина к религии, в своих теоретических построениях исходили из центральной оппозиции *ум – сердце* (этого важнейшего инструмента философско-религиозной антропологии, помогающего разобраться в вопросах пушкинской веры).

Распространенный взгляд в таком случае сводился к следующему: у Пушкина «сердце материалиста», а разумом познать «вечную загадку» нельзя¹³. Известный религиозный философ, несколько иначе оценивающий деятельность пушкинского «ума», в общем пришел к сходному результату: «Пушкин преодолел свое безверие (которое было ... скорее настроением, чем убеждением) на чисто *интеллектуальном* пути: он усмотрел глупость, умственную поверхностность “просветительского” отрицания»¹⁴. Нечто подобное было высказано также по поводу «Подражаний Корану»: «Бог явился ему [Пушкину] от разума, вступившего в борьбу с материализмом сердца»¹⁵. Подобные утверждения требуют, на наш взгляд, существенного уточнения.

Дело в том, что «ум» и «сердце» в художественной антропологии Пушкина не противопоставлены жестко и схематично, а связаны сложными, диалектическими отношениями. У сердца есть свой язык и своя логика, которые не всегда могут быть объяснены с позиции «евклидова ума». Сердцу доступно особое понимание – отсюда вполне привычны для Пушкина такие выражения, как «дума сердца», «уразуметь сердцем». Ум без сердца, как мы помним по стихотворению «Безверие», – «немошный и строгий», поэтому далеко не случайно, что грешник назван «слепой мудрец», а укоренение в

¹³ См.: *Кислицына Е.* К вопросу об отношении Пушкина к религии // Пушкинский сборник: Памяти проф. С. А. Венгерова. Пушкинист. Вып. 4. М.; Пг., 1922. С. 269.

¹⁴ *Франк С.* Религиозность Пушкина // Пушкин в русской философской критике. С. 387.

¹⁵ *Гиппиус Вл.* Пушкин и христианство. С. 29.

безверии влечет за собой не протест разума, но именно крик сердца (ср.: «Напрасный сердца крик!» – I, 218).

Оставляя пока в стороне категорический вывод С. Франка о том, что на начальном этапе (включая период южной ссылки) безверие поэта было скорее настроением, чем убеждением, и преодолевалось им «на чисто интеллектуальном пути», обратим внимание на достаточно точное наблюдение философа над самой природой «двоения» пушкинских мыслей и чувств: «“сердце” Пушкина в это время двоится (как и его мысли)»¹⁶. Камнем преткновения в разговоре о вере или безверии поэта является прежде всего лирика южного периода и, в особенности, стихотворение «Таврида» (1822). Пытаясь разгадать загадку смерти, Пушкин напишет: «Ты, сердцу непонятный мрак, / Приют отчаянья слепого, / Ничтожество!..». Но интересно, что не только сердце, но и «гордый ум» не признает мысли о смерти: «Я все не верую в тебя, / Ты чуждо мысли человека! / Тебя страшится гордый ум!» (2, 103). Сами трагические сомнения в конечном смысле бытия порождаются, по словам поэта, «однообразным волненьем мрачных дум», временным помутнением ума и сердца. Но «воскресли чувства, ясен ум» и жизнь уже рисуется поэту в совершенно ином свете. Не об этом ли свидетельствуют стихотворение «Демон», цикл «Подражания Корану» (с его финальным аккордом «Святые восторги наполнили грудь: / И с Богом он дале пускается в путь» – 2, 193), а также известные стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»?

Пушкин отдавал себе отчет в том, что сердце мудрее ума. Есть многие вещи, которые может уразуметь лишь сердце. В этом плане показательна легенда «Жил на свете рыцарь бедный...». На примере религиозного видения, пережитого странствующим рыцарем, поэт прекрасно выразил природу духовного опыта: «Он имел одно виденье, / Непостижное уму, / И глубоко впечатление / В сердце врезалось ему» (3, 113). Характерно также, что в первой редакции этого стихотворения милость Девы Марии

¹⁶ Франк С. Религиозность Пушкина. С. 388.

подчеркивалась ее сердечным заступничеством: «Но Пречистая сердечно / Заступилась за него / И впустила в царство вечно / Паладина своего» (3, 421). Еще один пример – на этот раз из стихотворения «Родрик», – доказывающий силу сердечного «разумения»: «Пробудясь, Господню волю/ Сердцем он уразумел» (3, 308).

«Сердце» у Пушкина очень часто выступает как самостоятельный субъект действия, независимый от разума: «Как мало я любовь и сердце знал!» (1, 177), «Как наше сердце своенравно!» (2, 155). Особенно показательный пример – парадоксальное восьмистишие поэта: «Я думал, сердце позабыло / Способность легкую страдать, / Я говорил: тому, что было, / Уж не бывать! Уж не бывать! / Прошли восторги и печали! / И легковверные мечты... / Но вот опять затрепетали / Пред мощной властью красоты» (3, 315).

Еще один устойчивый контекст словоупотребления в пушкинской поэзии – «память сердца». В русской поэтической традиции известен прецедент К. Н. Батюшкова: «О, память сердца! ты сильней / Рассудка памяти печальной»¹⁷. Ему же, как известно, принадлежит теоретическое обоснование морально-религиозной концепции «памяти сердца» в программной статье «О лучших свойствах сердца»: «Эта память сердца есть лучшая добродетель человека...»¹⁸. Пушкин творчески усваивает обозначенную традицию. Так, в стихотворении «Что в имени тебе моем?..» он противопоставляет теме всеобщей энтропии в мире природы и забвения имени в сфере культуры – мотив духовной связи и сердечной памяти, превращающий адресата послания в своего рода alter ego самого автора: «Но в день печали, в тишине, / Произнеси его тоскуя; / Скажи: есть память обо мне, / Есть в мире сердце, где живу я» (3, 155).

Благодаря дару вещего прозрения сердце почти всегда опережает выводы ума и легко разрушает, казалось бы, самые безупречные логические

¹⁷ Батюшков К. Н. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 179.

¹⁸ Там же. С. 148.

построения. Для приобретения духовной истины, утверждает Пушкин, недостаточно лишь одного рационального познания, необходимо также и интуитивное прозрение, своего рода откровение. Познание высочайших Божественных истин предполагает погружение ума внутрь сердца, ум должен, по словам святого Серафима, «укосять в сердце». Именно в этом смысле следует понимать пушкинскую сентенцию «Ум ищет Божества, а сердце не находит».

Исходя из поэзии Пушкина, можно со всей уверенностью говорить об онтологическом укоренении сердца, о его связи с национальной почвой, традицией родовой памяти, культом дома, родных пенатов: «Два чувства дивно близки нам, / В них обретает сердце пищу: / Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам» (3, 203). В переводе «Гимна к пенатам» Р. Саути (до нас дошел лишь необработанный черновик) встречается характерное признание: «Часы неизъяснимых наслаждений! / Они дают мне знать сердечну глубь, / В могуществе и немощах его, / Они меня любить, лелеять учат / Не смертные, таинственные чувства» (3, 150). Из необработанного текста трудно понять, о чем могуществе и немощи говорит поэт. Но, по всей видимости, речь идет о сердце. По существу, Пушкин дает замечательную формулу «двоения» сердца: по его представлениям, сердце человека одновременно и могущественно, и немощно. Но именно постижение «сердечной глубины», мистической природы сердца способствует пробуждению религиозного сознания. Об этом очень точно высказался русский религиозный мыслитель: «Человек, который действительно захочет заглянуть в свою собственную глубину, непременно должен стать религиозным человеком, он должен испытать религиозное чувство, чувство благоговения, мистического трепета по отношению к самому себе, по отношению к бездонности своего сердца»¹⁹.

¹⁹ Вышеславцев Б. П. Значение сердца в религии // Путь: орган русской религиозной мысли. Париж, 1925. № 1. С. 60.

Именно сердце предстает у Пушкина залогом духовного возрождения личности. Ибо жизнь сердца свободна и циклична, она не подчиняется жестким фатальным законам: «Сердце, ты в воле. / Все позабудь; / В новой сей доле / Счастливо будь» (1, 95); «Сердце в будущем живет; / Настоящее уныло: / Все мгновенно, все пройдет; / Что пройдет, то будет мило» (2, 239). Показательна картина циклической жизни сердца и в стихотворении «К***» («Я помню чудное мгновенье...»): «И сердце бьется в упоенье, / И для него воскресли вновь / И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь» (2, 238).

В 1829 году Пушкин напишет стихотворение «Воспоминание в Царском Селе», где впервые обратится к теме блудного сына: «Так отрок Библии, безумный расточитель, / До капли истощив раскаянья фиал, / Увидев наконец родимую обитель, / Главой поник и зарыдал» (3, 148). В евангельской притче поэта привлечет именно идея циклического движения духовной жизни, возвращения «на круги своя», ценности отеческого крова. Несмотря на то, что, «много расточил сокровищ я сердечных» (по признанию самого лирического автора), путь раскаяния и возрождения не закрыт ни ему, никому другому. Даже в финале «Пира во время чумы» в последнем жесте благословения Священником Вальсингама звучит надежда на спасение грешника: «Спаси тебя Господь! / Прости, мой сын» (5, 359).

Именно с сердцем Пушкин связывает обращение к молитве и религиозное возвышение личности. Очень характерный пример в этом отношении представляет VII подражание Корану: «Сердечной молитвой, / Пророк, удали / Печальные мысли, / Лукавые сны» (2, 191). Сама молитва, эта «духо-сердечная импровизация» (И. Ильин), понимается поэтом как укрепление сердца «среди дольних бурь и битв», как возлётание его «во области заочны» (3, 337; стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны...»). Знаменателен призыв поэта к А. Мицкевичу, активно выступавшему против русского правительства в своих политических сатирах: «...Боже! освяти / В нем сердце правдою твоей и миром...» (3, 259).

Молитва – это стремление к духовной гармонии, попытка преодоления «двоения» сердца, обретения искомого идеала. А идеалом для поэта, как об этом можно судить по итоговой статье 1836 года «Об обязанностях человека. Сочинения Сильвио Пелико», остается «человек благоволения», или «человек, одаренный сердцем» (7, 323).

Реконструируя широкий спектр значений пушкинского концепта «сердце», мы не можем обойти стороной саму логику духовного развития поэта. Материалом исследования и в этом случае выступает лирика Пушкина, запечатлевшая «подлинную жизнь христианского сердца» (Вл. Гиппиус). Старший современник поэта и его известный адресат, крупнейший русский мыслитель П.Я. Чаадаев оставил после себя замечательные слова, как нельзя кстати подходящие к нашей теме. «Есть люди, – писал он, – которые умом создают себе сердце, есть и другие, которые сердцем создают себе голову; последние успевают больше первых, потому что в чувстве гораздо больше разума, чем в разуме чувств»²⁰. Пушкин, с нашей точки зрения, без сомнения относился к тому разряду людей, которые «сердцем создают себе голову». Мы не хотели бы этим утверждением абсолютизировать роль сердца в жизни Пушкина и, тем более, снимать драматическое напряжение взаимных отношений ума и сердца в его поэзии. Мы готовы согласиться со следующим замечанием: «Процесс христианской жизни, происходивший в Пушкине невозможно вытянуть в одну линию, и отнюдь не следует понимать его как нечто мирно-эволюционное. Этот процесс расходился в разные стороны, колебля сердце до крайних напряжений, вызывая томление духа до падения в бездну, до исступленных, хотя и мгновенных, порываний к отречению»²¹.

Но, как показывает анализ пушкинской лирики, сердце – это тот пункт, по которому поэт кардинально расходится с идеями просветительской антропологии, окончательно вставая на путь признания верховенства сердца

²⁰ Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избр. письма: В 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 471.

²¹ Гиппиус Вл. Пушкин и христианство. С. 36.

над разумом. «Сердце» для Пушкина – в первую очередь материальный субстрат духовного (и даже религиозного) отношения человека к миру. Обобщая, можно было бы сказать, что сердце по Пушкину – это заместитель всего человека, всей его природы – как телесно-чувственного, душевно-мистического и духовного существа. Никто из русских поэтов в такой полной мере и драматической форме не выразил феноменологии человеческого сердца, как Пушкин.

В заключение заметим, что разветвленной системой значений концепта «сердце» далеко не исчерпывается вся пушкинская философия человека. За границами нашего исследования остались многочисленные культурные концепты, важнейшие философские понятия, без которых не может быть адекватно представлена пушкинская концепция личности, художественная антропология поэта. Только рассмотрение всех наиболее значимых концептов в отдельности и в системной связи друг с другом может претендовать на более или менее полное описание поэтического мира Пушкина. Материал и результаты нашего исследования следует рассматривать лишь как опыт создания одной словарной статьи для будущего словаря пушкинских концептов.

Глава 6.

Фрагмент индивидуальной поэтической онтологии: концепт «покой» в лирике М. Ю. Лермонтова

В данной главе мы не ставим перед собой задачу дать исчерпывающее представление о духовном пути поэта. Наша задача гораздо скромнее: мы постараемся проследить один из ведущих концептов лермонтовской лирики в системе его валентных связей, а именно – концепт «покой», может быть, в наибольшей степени высвечивающий перспективы духовно-творческого развития поэта. Данный концепт относится к сфере этического идеала, т. е. предусматривает отношение поэта к духовным ценностям, и занимает одно из самых важных мест в поэтической онтологии Лермонтова.

Отсюда диктуется необходимость такого подхода, который можно было бы определить как феноменологическую аксиологию. Согласно этому подходу, ценность – не логическое понятие, не какой-то абстрактный смысл, а непосредственно данный феномен, который улавливается в акте эмоционального переживания, иначе, – в феноменологическом опыте воспринимающего субъекта. Кроме того, ценность, как отмечает современный философ, – «это важнейшее структурное свойство любого объекта культуры, указывающего на мировой космический и духовный порядок, на мировую вертикаль» (*Мирошников 1999, 157*). Иерархичность любого культурного феномена, в том числе и духовного пути художника, предполагает выстраивание этого феномена в системе ценностных координат: «верх–низ», «плюс–минус», «добро–зло», «рай–ад», «Бог–дьявол» и т. п. Русская классика (и лермонтовское творчество это только подтверждает) располагается в высшей степени согласно указанной сотериологической вертикали. Именно благодаря данному обстоятельству принцип *ценностной иерархии* оказывается наиболее адекватен самому феномену духовного пути поэта.

В свете вышесказанного приглядимся к бытованию концепта «покой» в поэтических контекстах Лермонтова. Ранняя лирика поэта знает многочисленные примеры «негативного и полемического отношения к покою как жизненной позиции» (Щемелева 1981, 201): покой или сближается со смертью как «вечный покой», «последний сон» (см.: I, 129, 226, 241, 267, 268)² или воспринимается как предельное ослабление интенсивности бытия: «праздный покой», «спокойствия туман» (см.: I, 172, 259, 220). Покой у Лермонтова включается в устойчивую оппозицию *буря – покой*, которая всякий раз драматизирует структуру лирического высказывания. Но эта ценностная антитеза, генетически восходящая к лирике Байрона³, приобретает у Лермонтова ярко выраженный *синтетический* характер: с мыслью о борьбе постоянно связана мечта о покое.

Уже в первом поэтическом обращении к Байрону «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» находим любопытное признание: «Как он, ищу забвенья и свободы... Как он, ищу спокойствия напрасно...» (I, 130). Подобно байроновскому герою, «лермонтовский человек» обречен на вечные скитания, отвержен от таких ценностей, как забвение и покой, но его душа не может удовлетвориться идеей вечной титанической борьбы, одинокого героического противостояния, а потому неизбежно взыскует покоя и забвения. Показательны следующие признания поэта: «Но чувствую: покоя нет, / И там и там его не будет...» (I, 129); «Меня раздавит эта вечность, / И страшно мне не отдохнуть!» (I, 264; см. также: I, 90, 168, 174, 183).

Если уж и говорить о байронизме раннего Лермонтова, то с очень большими оговорками. Нужно признать, что комплекс байроновских идей пропущен у него через русскую национальную душу, преломлен сквозь призму индивидуального авторского сознания. Характерный факт: в одно и то же

² Далее все цитаты в тексте приводятся по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. стих.: В 2 т. Л., 1989, – с указанием в скобках соответствующего тома (римская цифра, выделенная курсивом) и страницы (арабские цифры).

³ Вот только два колоритных примера из байроновского «Послания к Августе» (знакомого Лермонтову по книге Т. Мура «Жизнь, письма и дневники лорда Байрона», 1830): «Мой каждый день глухой борьбой чреват»; «Но я теперь покою странно предан, / Что в дни затишья не был мной изведен» (*Байрон*, II, 103).

время, заклиная судьбу именем Байрона, Лермонтов как бы бессознательно выговаривает свою неповторимость, непохожесть на великого английского предшественника: «Нет, я не Байрон, я другой, / Еще неведомый избранник, / Как он, гонимый миром странник, / Но только с русскою душой» (I, 254). Уже в раннем творчестве Лермонтов пытается соединить черты европейской личности байронического типа (с ее критической рефлексией) с утопическим идеалом неразложимого в своей целостности природного бытия. И в этом стремлении поэта к универсальности, синтетической целостности нельзя не усмотреть характерный для русской национальной культуры тип философствования.

Обратимся к статье Вяч. Иванова «Байронизм как событие жизни русского духа» (1916), в которой байроновская концепция свободы кардинально разводится с традицией французской просветительской философии: «Французская формула была рассудочна, поверхностна и по существу отрицательна: освобождая гражданина, она поработила в нем человека... <...> Свободолюбие Байрона основывалось на чувстве достоинства человека как истинно сущего и на вытекающем отсюда, как следствие, утверждении личного бессмертия» (Иванов 1994, 269). Именно русской мысли (и Лермонтов в этом отношении выступает застрельщиком, прямой предтечей Достоевского) удалось рассмотреть в Байроне «носителя пусть антитетической и мятежной, но в самых корнях своих религиозной идеи человека – сына Божия» (там же, 271).

Сходные размышления по этому поводу находим у Д. Андреева: «... в личности и творчестве Лермонтова различаются, без особого усилия, две противоположные тенденции. Первая: линия богоборческая, обозначающаяся уже в детских его стихах и поверхностным наблюдателям кажущаяся видоизменением модного байронизма. Если байронизм есть противопоставление свободной, гордой личности окованному цепями условностей и посредственности человеческому обществу, то, конечно, здесь налицо и байронизм. Но это – поверхность; глубинные же, подпочвенные

слои этих проявлений в творческих путях обоих поэтов весьма различны. Бунт Байрона есть, прежде всего, бунт именно против общества. <...> У Лермонтова же – его бунт против общества является не первичным, а производным: это бунт вовсе не так последователен, упорен и глубок, как у Байрона... <...> В противоположность Байрону, Лермонтов – мистик по существу» (*Андреев 1992, 369–370*).

Очень важной задачей представляется проследить трансформацию байроновских идей в русской поэтической традиции. На примере духовного пути Лермонтова можно убедиться в том, что это поистине поучительный сюжет. Вот что писал Вяч. Иванов в уже цитируемой выше статье: «Русский ответ на эту загадку (Байронову проблему свободы. – О. З.), по-видимому, брезжил как возможность в душе Лермонтова, который недаром усматривал свое отличие от Байрона в том, что у него, “еще неведомого избранника”, – “русская душа”. И мы видим, что в то время, как одна, страстная и демоническая, половина его существа переживала байроновский мятеж и муку отчужденности гордого человека с невыразимой остротой трагизма и с еще горшим, быть может, чем у самого Байрона, отчаянием, другое я Лермонтова внезапно затихало в лазури неведомого Байрону созерцания и умиления перед тенью Вечно-Женственного, перед ликом Богоматери, склоняющейся к “изгнаннику рая” из неизреченной голубизны» (там же, 271).

Показателен в этом отношении признанный шедевр ранней лирики поэта – стихотворение «Парус» (1832). В символично-аллегорической картине белеющего в пустыне моря одинокого паруса угадываются психологические черты «лермонтовского человека», драматизм состояния которого подчеркнут многочисленными антитезами и контрастами. Отличительная особенность субъектной организации стихотворения – психологический параллелизм и одновременно разведение позиций «мятежного» паруса (своего рода лирического персонажа) и лирического субъекта (или

авторского я), выдерживающего по отношению к «парусу» эстетическую дистанцию.

Еще одна «особенность анализируемого стихотворения – «в противопоставленности состояний внешнего мира состояниям мира души» (Лотман 1996, 551). Так, бурному пейзажу: «Играют волны – ветер свищет, / И мачта гнется и скрипит...» (здесь и далее текст цитируется по: I, 268)⁴ – противопоставлен в заключительной строфе мирный пейзаж, по своей колористической системе сближающийся с православно-христианской иконографией («Под ним струя светлей лазури, / Над ним луч солнца золотой...»). Выстроенные поэтом по вертикали (*верх–низ, небо–море*) образы природной стихии задают «грандиозный образ вселенской гармонии» (Маркович 1985, 126). По закону компенсаторных изменений динамической картине природы (то бурной, то умиротворенной) соответствует особая динамика лирического героя, вбирающая в себя также прямо противоположные реакции, одновременно обе тенденции – к драматическому конфликту и к гармонизации.

Ю.М. Лотман акцентировал важность пространственной организации для понимания общего смысла произведения, а также связь в ней ритмически чередующихся «физического пространства» и «пространства оценок» (см.: там же, 549). Мы бы только добавили, что в произведении Лермонтова оценочно буквально все: не только прямые реакции лирического субъекта (стихи 3–4 каждой строфы), но и так называемые «описательные» зарисовки (первые половинки строф). Проблема художественного пространства, задающая тему движению, тесно связана у Лермонтова с загадкой времени. С. А. Аскольдов очень точно заметил, что «движение есть форма времени, представленная нами в чужеродной среде пространства, время, переведенное

⁴ Мы никак не можем согласиться с Ю.М. Лотманом, утверждающим, что «вопреки распространенному убеждению, свист ветра, игра волн и скрип мачты не создают картины бури, а соответствуют «нормальным» условиям движения судна» (Лотман 1996, 550). В контексте целостной картины (т. е. по контрасту с природной гармонией в 3-й строфе) пейзаж 2-й строфы воспринимается как именно «бурный». Аргументы в защиту подобного эстетического восприятия см.: Маркович 1985, 128, 130.

на язык пространства» (Аскольдов 1990, 401). Но каков смысл движения в поэтическом мире Лермонтова?

Уже в первой строфе задается центральная тема движения, обращающаяся к тому же темой поиска и изгнанничества: «Что ищет он в стране далекой? / Что кинул он в краю родном?». Вторая строфа подвергает эту тему драматическому «остранению». В общей композиции стихотворения особую важность приобретают следующие стихи: «Увы, он счастья не ищет / И не от счастья бежит!» Именно в них превалирует оценка лирического субъекта, ставящая под сомнение сам смысл движения паруса, причем, заметим, движения, осуществляемого в обоих выработанных культурой романтизма вариантах: и поиска (устремления к мечте), и бегства (разрыва с миром). Показательно также, что идея движения в своей подкладке уже непосредственно содержит временной показатель: в первом случае вектор направлен от настоящего к будущему, во втором случае – от прошлого к неопределенному настоящему. Но ощущение странности усугубляет помимо всего прочего многозначительное *увы*, открывающее ввод внутренней точки зрения лирического субъекта и заставляющее говорить, по сути, «о стремлении, которое вообще неопределимо через какую-то конкретную, “почеловечески” понятную цель» (Маркович 1985, 128). Во всяком случае субъективно-оценочное *увы* усиливает впечатление эмоционального «вживания» лирического субъекта в образ «мятежного» паруса.

Но особенно парадоксален финал стихотворения, в котором сближение мотивов бури и покоя доходит до их почти неразличимого тождества. Эмоционально-аффективному *увы* второй строфы противостоит отлитая в форму интеллектуального парадокса ироническая сентенция: «А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!». Таким образом, буря и покой предстают как крайние полюсы единого гармонического целого, вступающие между собой в *подвижное равновесие*. Подобный взгляд далек от однозначного противопоставления бури и покоя, которое находим, к примеру, в создававшемся почти одновременно стихотворении «Челнок»:

«Он не годится – и на воле! / Погиб – и дан ему покой!» (I, 268) В «Парусе» все гораздо сложнее: «парус стремится к буре, *потому что* ищет покоя» (Лотман 1996, 551). Очень глубокое суждение о финале лермонтовского «Паруса» высказывает В.М. Маркович: «Здесь намечаются контуры идеала, непостижимым образом объединяющего покой и бурю. <...> ... здесь отчетливо звучит намек на потребность воссоединения противоположностей, ни одна из которых не может удовлетворить вполне. Намеку не случайно сопутствует ирония: речь идет о недостижимом, непредставимом и невозможном» (Маркович 1985, 129, 130).

Однако то, что невозможно и даже недостижимо в кругозоре лирического персонажа – «паруса», в ценностной системе лирического я вполне определенно «намекает» на возможность такого синтетического идеала. Парадоксальная формула Лермонтова: подвижное равновесие, одновременные поляризация и синтез бури и покоя – находит свое объяснение в феноменологии ритмического движения, в его игровой природе.

Сошлемся на Я. Я. Рогинского, который вполне естественное для человека стремление «при любой возможности снова вернуться в общий ритм природы, не прекращая работы своего сознания» определяет как исток всякого искусства. Но ритм, понятый как «осуществленная мечта о покое, возникающем в самом движении» (Рогинский 1982, 26), – это и сокровенная тема лермонтовского «Паруса». Именно такую концепцию ритма с феноменологической точностью выразил Лермонтов в своем стихотворении. Подчеркнем при этом, что целостная позиция «лермонтовского человека» может быть охарактеризована и как игровая: «*игра* и есть тот самый средний слой бытия, где уравниваются и переворачиваются все его крайности», «игровая природа состязания обнаруживается в колебательном соотношении

соребвующихся сил» (*Эпштейн 1988, 300*)⁵. Игра в таком случае прямо базируется на означенной выше концепции ритма.

Подобный синтез противоположностей – бури и покоя, точнее их подвижное равновесие, находящее отражение в синтетическом идеале автора, дает о себе знать в стихотворении «Желанье» (1830): буря («буйный спор с дикой прихотью пучин») и покой («широкая тень» зеленого сада, «хладная пыль» фонтана и «мечтания рая», I, 260–261) предстают как две ипостаси лермонтовского идеала жизни и воли. В стихотворении «Надежда» истомленный «тягостью мук» лирический герой заслушивается «птички рая», внимает милому сердцу «тихому звуку»: «И часто в бурю я слышал, / Тот звук, который так люблю, / И я всегда надеждой звал / Певицу мирную мою!» (I, 208).

Концепт «покой» позволяет не только выявить специфически национальный элемент в поэзии Лермонтова, но и обнаружить глубинные инвариантные структуры его творчества, архаические модели его художественного сознания. Так, самые заветные устремления раннего Лермонтова, его интимную интуицию обнаруживает стихотворение «Для чего я не родился...» (1832):

Для чего я не родился
Этой синею волной?
Как бы шумно я катился
Под серебряной луной,
О, как страстно я лобзал бы
Золотистый мой песок,
Как надменно презирал бы
Недоверчивый челнок;
Все, чем так гордятся люди,
Мой набег бы разрушал;
И к моей студеной груди
Я б страдальцев прижимал;

⁵ Ю. М. Лотман сближает пространственный облик лермонтовского «Паруса» со стихотворением Тютчева «Лебедь» (*Лотман 1996, 551*). С нашей точки зрения, сближение указанных стихотворений более корректно по линии не столько их пространственной организации, сколько ценностной структуры воплощаемого в них авторского сознания: то, что у Лермонтова задано только «намеком», Тютчев эксплицирует в образно-зримую, в том числе и пространственно-выразительную, картину. Впрочем, о сближении Лермонтова с тютчевским «Лебедем» у нас еще будет разговор впереди.

Не страшился б муки ада,
Раем не был бы прельщен;
Беспокойство и прохлада
Были б вечный мой закон;
Не искал бы я забвенья
В дальнем северном краю;
Был бы волен от рожденья
Жить и кончить жизнь мою! (I, 267)

Несмотря на то, что стихотворение выдержано в строго монологической форме, в нем повторяется во многом уже знакомая нам по «Парусу» особенность субъектной организации. Структура авторского лирического сознания обусловлена контрастным противопоставлением нерасчлененного в своей целостности бытия «синей волны» и драматически разориентированного мира души лирического субъекта. Игровая природа образа гордой и самозабвенной волны позволяет поэту совместить, казалось бы, несовместимые противоположности: презрение к свету, неустрашимый вызов всем человеческим и божественным установлениям (к примеру, желанная воля «от рожденья жить и кончить жизнь мою» воспринимается не иначе, как апология самоубийства) и одновременно глубоко затаенную тоску по любви, жажду родственных душевных связей, дружеского участия. Рефлексия современного сознания «лермонтовского человека» расчленяет архаическую полноту бытия для того, чтобы, в конечном счете, прийти к новейшему философскому синтезу – бури и покоя, муки ада и прелести рая, свободы и необходимости. Этому во многом способствует создаваемый поэтом миф о «синей волне».

Образ волны у Лермонтова выполняет роль мифологического персонажа. «Беспокойство и прохлада» – вот «вечный закон» ее постоянно изменчивой экзистенции: причем «беспокойство» связано с мотивом борьбы и движения, а «прохлада» – с мыслью о покое, с обретением блаженно-чувственной утопии (ср.: «И к моей студеной груди / Я б страдальцев прижимал»). Заметим также, что подобный синтез контрастных духовно-психологических состояний заявлен именно с точки зрения рефлектирующего сознания, иначе

и не воспринимающего образ синей волны как антитетический. Архаический миф о нерасчлененной полноте природного бытия явился только импульсом к философскому сопряжению драматически разведенных ценностей лирического субъекта и современной ему культуры.

Что касается зрелой лирики Лермонтова после 1836 года, то в ней дают о себе знать сразу же две противоположные тенденции: с одной стороны, усиливается критически-негативное или полемическое отношение к покою (стихотворения «Благодарность», «Валерик», «Любовь мертвеца»), а с другой – происходит кардинальная переоценка покоя как позитивной ценности в свете все возрастающего стремления поэта к философскому синтезу. Данное явление должно быть поставлено в прямую зависимость от такого ведущего метажанрового принципа, как «репертуарность» (см. об этом подробнее в главе предыдущего раздела, посвященной драматической природе лермонтовской поэзии). Естественно, что в зависимости от того или иного «репертуарного» контекста тема покоя получает у Лермонтова или позитивное, или негативное выражение.

Существенный перелом, переживаемый поэтом на границе 1836–1837 годов, зафиксирован в стихотворении «Гляжу на будущность с боязнью...» именно как *порубежное* состояние человеческого духа:

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла.
Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя... (II, 22)

Как явствует из приведенного фрагмента, лирический герой Лермонтова устает под игом гордого одиночества и уже не удовлетворяется идеей вечной борьбы-противостояния. Но отсюда намечаются сразу же два возможных исхода: один из них приводит к мрачному скепсису «Валерика» и «Благодарности», этой обращенной к Богу кощунственной молитвы о скором

и окончательном избавлении от жизненных тягот, другой же – к осознанию необходимости простых человеческих связей, братского участия и сострадания (стихотворения «Я, Мать Божия, ныне с молитвою...», «Завещание» и др.). Но обращает на себя внимание, что даже за иронической формой «Благодарности» скрывается у Лермонтова огромная душевная мука, не находящая успокоения в земных условиях и потому вполне естественно выливающаяся в «чаяние последнего освобождения» (Г. П. Федотов).

Начиная еще с баллады «Русалка» Лермонтов предчувствовал опасность покоя как состояния нирваны, окончательного забытья, ухода из жизни и сна смерти, буквально «мертвого сна» (II, 76). Таков именно сон витязя, «добычи ревнивой волны», в песне русалки: «Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем, / Остается он хладен и нем. / Он спит – и, склонившись на перси ко мне, / Он не дышит, не шепчет во сне!..» (I, 271). Сладким соблазном и искушением, уводящим от жизненных тягот и борьбы (традиционный мифологический подтекст русалочьей темы), оборачивается для Мцыри песня золотой рыбки. «Привольное житье, и холод, и покой» (II, 487) – вот что обещает в своей песне рыбка «усталому духу» лермонтовского героя, но на поверку «говор чудных снов» оборачивается картиной предсмертного бреда. Поразительно, что галлюцинирующему сознанию Мцыри открывается нечто, удивительно похожее на «идеальный» пейзаж «Паруса»: «А надо мною в вышине / Волна теснилася к волне / И солнце сквозь хрусталь волны / Сияло сладостней луны...» (II, 486) – за той лишь разницей, что положение лермонтовского героя теперь не между морем и небом, а однозначно *ниже* уровня моря, т. е. в сфере inferнальной.

Полемическое отношение к идее покоя – в условиях современной социальной темы – ощутимо задано в стихотворении «Валерик» (1840). Постоянная дума о кровавых буднях войны, о смысле человеческих смертей приводит лермонтовского героя к философскому постижению трагизма жизни. Но обнаруживающаяся трагедия самосознания (которая еще резче выступает по контрасту с безмыслием героини – адресата послания) влечет за собой

настоятельную попытку ее снятия – пусть даже в утопическом мотиве сна-самозабвения:

В самозабвенье
Не лучше ль кончить жизни путь?
И беспробудным сном заснуть
С мечтой о близком пробужденье? (II, 62)

Эти строчки в конце стихотворного послания можно было бы расценить как «шалость чудака» (такую возможность, кстати, предвидит сам герой, предвосхищая ответную реакцию героини), если бы не одна очень примечательная «оговорка» по ходу повествования:

Быть может, небеса Востока
Меня с ученьем их пророка
Невольно сблизили. Притом
И жизнь всечасно кочевая,
Труды, заботы ночь и днем,
Все, размышлению мешая,
Приводит в первобытный вид
Больную душу: сердце спит,
Простора нет воображенью...
И нет работы голове... (II, 57–58)

Из приведенного отрывка становится ясно, что «первобытное» состояние души (отсутствие размышлений и «сон» сердца), вначале подаваемое как минутная расслабленность, под конец вырастает в своеобразный идеал поведения человека на войне – выстраданную философию фатализма, единственно приемлемую реакцию на абсурдность и трагизм окружающей жизни.

Сам характер фаталистического мировосприятия (созерцательный, эпически отстраненный взгляд, окрашенный в тона трагической иронии) роднит лермонтовского героя с лирическим автором «Делибаша» (пушкинского стихотворения из «кавказского цикла» 1829 года). Но герой «Валерика», в отличие от пушкинского, уже не просто взирает на военные события, «как на трагический балет», оживляя в сюжете метафору «театр военных действий»,

выявляя в ней скрытый смысл трагифарсовой игры, – он сам является их активным непосредственным участником. Подобно будущему автору «Севастопольских рассказов», герой «Валерика» приходит к осознанию трагического разрыва человека с миром природы, к констатации полной тщеты и искусственности цивилизаторских притязаний «рода человеческого».

При этом, конечно, следует помнить, что фаталистическая позиция у Лермонтова (равно как и у Пушкина), выдержанная в духе восточных народов, не отрицает устоявшихся в европейской традиции гуманистических ценностей: об этом свидетельствует постоянная работа самосознания, болезненная трагическая рефлексия. Но у Пушкина гуманистическая философия проявляется в архитектонике целого цикла как последовательная смена пространственных точек зрения («Монастырь на Казбеке», «Обвал» и «Кавказ») драматическим воспроизведением в «Делибаше» временной перспективы, что призвано подчеркнуть – по контрасту с вечной цикличностью природы – ценность индивидуальной человеческой жизни. Лермонтов же в отличие от своего предшественника в композиции «Валерика» идет не от природы к жизни человеческого сообщества, а, наоборот, от социальной сферы – в мир вечной и невозмутимой природы:

А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы – и Казбек
Сверкал главой остроконечной.
И с грустью тайной и сердечной
Я думал: «Жалкий человек.
Чего он хочет!.. Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем?» (II, 61–62)

Примечательно, что итоговое лирико-философское суждение «лермонтовского человека» отмечено печатью «тайной и сердечной грусти», что прямо противостоит ощущению томительной тоски: «Тоской томимый

... Но не нашел в душе моей / Я сожаленья, ни печали» (II, 61). В отличие от скуки холодного разума – демонической стороны сознания, изнывающей в пароксизме тоски, состояние грусти характеризует лирическую партию чувства, за которой просматривается душевное томление, неудовлетворенность земным, величайший идеализм человеческих стремлений.

В таких стихотворениях зрелого Лермонтова, как «Молитва» (1837), «Ветка Палестины», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Как небеса, твой взор блистает...», «Ребенка милого рожденье...», концепт «покой» уже поворачиваются своей позитивной стороной:

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, –
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога... (II, 17)

Какая щемящая, пронзительная народность звучит, например, в интимной интонации «Завещания»! Не уступает в интимной лиричности и молитва перед иконой Божией Матери («Я, Матери Божия, ныне с молитвою...»). Не за себя, а за душу другого, любимого человека, молит теперь поэт, и вот что поразительно: взыскует он искупительной силы любви, выпрашивая для любимой женщины «светлой молодости», «покойной старости» и «мир упования незлобному сердцу» (II, 14). В стихотворении «Ребенка милого рожденье...», критически оценивая пройденный путь, как бы отталкиваясь от него, Лермонтов пытается выстроить для новой народившейся души – входящего в мир ребенка – идеальную перспективу, оградить его во что бы то ни стало от своих прошлых ошибок и заблуждений:

Пускай не знает он до срока
Ни мук любви, ни славы жадных дум;
Пускай глядит он без упрёка
На ложный блеск и ложный мира шум;
Пускай не ищет он причины
Чужим страстям и радостям своим,
И выйдет он из светской тины

Душою бел и сердцем невредим! (II, 31)

Молитвенным настроением проникнут и финал «Ветки Палестины», заставляющий, между прочим, вспомнить «идеальный» пейзаж «Паруса». На этот раз образы уже не природы, а религиозного культа, расположенные по вертикали, а точнее, даже образующие сферу (о чем говорит семантика предлогов *вокруг* и *над*), задают атмосферу космической гармонии:

Прозрачный сумрак, луч лампы,
Кивот и крест, символ святой...
Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой. (II, 15)

Здесь, как и в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...», намечается попытка гармонического устройства души лирического субъекта. Но в самом интонационном строе страстно-взволнованного и напряженного монолога (особенно первые шесть строф) ощущается соответствующий сознанию лирического субъекта «мир тревоги», который, может быть, «не явлен, а лишь подразумевается» (ЛЭ, 85). В общей смысловой структуре лирической пьесы странным образом соседствуют две эмоционально-эстетические «партии»: с одной стороны, «разлука безотрадная», «след горячих слез», мотивы увядания и праха, а с другой – «безоблачное чело», «святыни верный часовой», вечный мир и отрада. Но, наверное, самое главное: перед нами не просто два сообщающихся, хотя и полярных мира, но именно процесс «преображения» одного мира в другой, изживание экзистенциальной драмы, сакрализация природного начала, возведение его в культ.

Настоятельная потребность обретения душевной гармонии полемически оттеняется у зрелого Лермонтова мотивом странничества (стихотворение «Тучи», «Из Гете»). Не случайно в балладе «Листок» оторвавшийся от родимой ветки, влачащий свой век «без сна и покоя» (II, 83), дубовый листок хотел бы обрести желанный приют меж изумрудных листьев чинары. В «Последнем новоселье» посмертная апология Наполеона обусловлена

сближением французского императора с самим лирическим героем Лермонтова именно через отношение обоих к ценностным категориям сна и покоя:

И грустно мне, когда подумаю, что ныне
Нарушена святая тишина
Вокруг того, кто ждал в своей пустыне
Так жадно, столько лет спокойствия и сна! (II, 71)

Новое, позитивное решение темы покоя обусловлено тем, что «для зрелого Лермонтова покой – не прекращение, не разрыв бытия, а одно из его измерений, способное дать чувство полноты жизни» (Щемелева 1981, 302). Доказательством справедливости данного утверждения становятся такие стихотворения поэта, как «Из Гете» и «Выхожу один я на дорогу...».

В лирической пьесе 1840 года «Из Гете», вольном переводе «Ночной песни странника», мотивы сна и покоя получают абсолютный, универсальный смысл – они организуют всю поэтическую картину мира, воссоздают образ космической гармонии (см.: Уразаева 1995, 204–205).

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты. (II, 54)

Покой освобождает мятущийся дух от житейских тягот и внутренних невзгод. Но если у Гете покой символизирует пантеистическое растворение человеческого я в природе, то у Лермонтова – гармонический исход борьбы. Гармония в представлении «лермонтовского человека» – это естественное продолжение его драматической экзистенции, органическое *инобытие* его драмы. Заветное устремление поэта, высказанное еще в начале 1830-х годов: «Я усну давно желанным сном» (I, 183) – в стихотворении 1840 года близко к осуществлению. Не случайно у Лермонтова появляются мотивы сна («спят во мгле ночной»), полноты и свежести («полны свежей мглой»), отсутствующие

в немецком оригинале. Меняется и сама пространственная модель: более локальному образу леса (исходный гетевский вариант) Лермонтов предпочитает глобальную картину горных вершин и тихих долин, выстроенную строго по вертикали и охватывающую все мироздание. Покой у него предстает не как синоним смерти, а как воплощение полноты жизненных сил, гармонического примирения макро- и микрокосма, единства индивидуального сознания и природного бытия.

Трехчастная структура стихотворения «Из Гете» (в противоположность рассматриваемым выше двухчастным композициям «Паруса» и «Для чего я не родился...») предвосхищает итоговое создание поэта – «Выхожу один я на дорогу...» (1841).

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит.
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь,

Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел. (II, 83–84)

На фоне открывшейся гармонии мироздания смирятся тревога человеческой души с ее мучительно неразрешимыми вопросами: «Что же мне так больно и

так трудно? / Жду ль чего? Жалею ли о чем?». В утопической картине сна и самозабвения преодолевается личная драма «лермонтовского человека»: «вечный сон» не оборачивается смертью, а реализует заветную мечту о близком пробуждении; забвение не отрицает полноты бытия, а воскрешает архаический идеал человеческой экзистенции. «Первобытное» состояние души исключает холодную умственную рефлексию; «сон» ума и сердца вызывает к жизни изначально гармоничные представления о любви как «ангеле нежном».

Еще в раннем стихотворении «Когда б в покорности незнания...» (1831) Лермонтов мечтал об утопии любви, определяя ее место действия «на небе иль в другой пустыне»:

Но чувство есть у нас святое,
Надежда, бог грядущих дней, –
Она в душе, где все земное,
Живет наперекор страстей;
Она залог, что есть поныне
На небе иль в другой пустыне
Такое место, где любовь
Предстанет нам, как ангел нежный,
И где тоски ее мятежной
Душа узнать не может вновь. (I, 219)

Весьма показательно, что и в рассматриваемом стихотворении именно пустыня, внемяющая Богу, становится духовной родиной, вечным приютом одинокого страждущего скитальца, а «сладкий голос» любви призван напомнить о возрождении идеального, абсолютно доброго облика человеческой страсти – любви.

Мотив покоя – центральный в лермонтовском стихотворении. В своем концептуальном значении он смыкается с онтологическим представлением о свободе («Я ищу свободы и покоя!»), что характерно для религиозно-православного мирозерцания (см.: *Котельников 1994*). Однако Лермонтову остается чужда ортодоксально-христианская идея восхождения от земли на небо, не случайно его взор обращен к долу, в мир блаженно-чувственной

утопии. Обретаемая в финале гармония «оформляется в традиционном русле поэзии летаргизма» (*там же*, 25). Если Лермонтов и творит индивидуальный миф или новую религию, то – как великий ересиарх – из страстного и грешного земного материала. В этой связи примечательна переключка «сладкого голоса», поющего о любви, со страстными вздохами царицы Тамары: «И было так нежно прощанье, / Так сладко тот голос звучал, / Как будто восторги свиданья / И ласки любви обещал» (*II*, 80).

Однако в отличие от баллады «Тамара» утопия здесь уже лишена явных признаков антитетичности и, если так можно выразиться, глубоко укоренена в общем мировом бытии. Знакомая нам по многочисленным примерам антитеза *буря – покой* в данном случае отсутствует; оппозиция же *сон – смерть* не служит драматизации лирической структуры, как, скажем, в стихотворении «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»). Характеризуя ценностные аспекты лермонтовской утопии, исследователь отмечает: «Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляются средостения. Основная тенденция – синтез противоположностей. <...> Синтетическое состояние: соединение свободы, покоя и счастья, личного и безличного, бытия и забвения связано с срединным положением во вселенной. <...> В своем синтетизме это срединное царство представляет положительную альтернативу разорванности мира экстремальных ценностей» (*Лотман 1993*, 21, 23).

Лермонтов как бы творит миф в самом себе, пытаясь гармонически устроить мир души по законам «срединного царства». Критерии истинного бытия («синтетическое состояние: соединение свободы, покоя и счастья, личного и безличного, бытия и забвения») он переносит в область психологическую, во внутреннее измерение души, выстраивая его в параметрах архаического мифа. Поэтому блаженно-чувственная утопия у Лермонтова – это не безличная нирвана в духе буддийских представлений. Покой для Лермонтова – всегда деятельный и подвижный покой: отрекаясь от путей богоборчества,

поэт не может отказаться от таких важнейших ценностей, как свобода и творческая активность. Поэтому достижение гармонии с мирокосмосом подается им как духовное приобретение, творческий акт «внутреннего человека».

От образа гордой и самозабвенной волны (знакомой нам по стихотворению «Для чего я не родился...») Лермонтов приходит к более важному духовному обретению – к коммуникативным связям, скрепляющим все мировое пространство. Не случайно, по замечанию Ю. М. Лотмана, «глаголы контакта — говорения, слушания — пронизывают это пространство во всех направлениях: сверху вниз (“Пустыня внемлет Богу”) и из края в край (“...звезда с звездой говорит”))» (*там же*, 21). Примечателен и образ вечно зеленеющего дуба, возникающий в финале стихотворения, который «ведет к архаическим представлениям “мирового дерева”, соединяющего небо и землю, расположенного в середине космоса и связующего все его сферы» (*там же*, 23). Можно сказать, что архаический миф в данном случае явился не только импульсом к созданию стихотворения, но и его «строительным материалом».

Интересно также отметить, что срединное положение во Вселенной, которое занимает лирический герой Лермонтова, напоминает мифологическую позицию медиума в стихотворении Ф. И. Тютчева «Лебедь» (1839). «Всезрящий сон» лебедя, окруженного «двойною бездной», воплощает идеал поэта и противопоставляется односторонней позиции орла, впивающего в себя неподвижными очами солнца свет. Заметим, что при всех различиях литературных позиций Лермонтова и Тютчева не вызывает сомнения одно: оба поэта, создавая свои индивидуальные поэтические мифы, именно критерий «срединности» связывали с представлением об изначально идеальном и совершенном бытии.

Лирический шедевр Лермонтова был опубликован после смерти автора в четвертом номере журнала «Отечественные записки» за 1843 год. Но, думается, есть все основания полагать, что стихотворение А. Фета «Ночь. Не

слышно городского шума...» (1843), связанное с рождественской темой, и послание А. Григорьева «К Лавинии», датированное декабрем 1843 года, имеют самое непосредственное отношение к лермонтовскому тексту-прецеденту: об этом свидетельствует творческое освоение молодыми поэтами его образно-мотивной, а в случае с Фетом, и ритмико-интонационных структур.

Фет даже выбирает тот же стихотворный размер, что и Лермонтов: пятистопный хорей с анапестическими ходами (за счет пиррихий в первой стопе) и обязательной цезурой (но только не постоянной, а переменной – то после 3-го слога, то после 4-го, соответственно, мужской или женской). Общим оказывается не только экспрессивный ореол стихотворного размера, но и образно-мотивная структура стихотворения в целом: Фет переносит практически без изменения и тему пути, и мотив обретения духовной гармонии, и космическое восприятие картин природы.

Анализ фетовского стихотворения в связи с претекстом Лермонтова еще станет предметом специального рассмотрения в следующей главе. Сейчас только отметим в самых общих чертах пути трансформации лермонтовской темы в стихотворении Фета. Принципиально важно, что рождественская исповедь поэта заканчивается идеей восхождения от земли на небо, а не возвращением к долу, благодарностью Творцу, а не блаженно-чувственной утопией:

Что ж такое? Близкая утрата?
Или радость? – Нет, не объяснишь, –
Но оно так пламенно, так свято,
Что за жизнь Творца благодаришь.
(Фет, 422)

Религиозное чувство Фета по своей природе правомерно и ортодоксально, но оно закрепляет и доводит до полного примирения то, что уже было заложено, но находилось еще в состоянии подвижного равновесия в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...». Что же касается А. Григорьева – наиболее

последовательного продолжателя байронической традиции в русской поэзии, то он, наоборот, акцентирует у Лермонтова демоническую тему, доводя до предела контрастное разведение мотивов борьбы и искомого идеала гармонии и покоя.

Картина летаргического сна, составляющая центральную часть его стихотворения, – по сути прямое развитие, трансформация блаженно-чувственной утопии «лермонтовского человека», вплоть до развернутой системы реминисценций:

...Чтобы в грудь нам входили глубоко
Бытия полнота и покой...
Чтобы тополей старых качанье,
Обливаемых светом луны,
Да лепечущих листьев дрожанье
Навевали нам детские сны...
Чтобы ухо средь чуткой дремоты,
В хоре вечном зиждительных сил,
Примирения слышало ноты
И гармонию хода светил;
Чтобы вечного шума значение
Разумея в таинственном сне,
Мы хоть раз испытали забвенье
О прошедшем и будущем дне.
(Григорьев, 36)

Как мы помним по стихотворению «Выхожу один я на дорогу...», в психологической утопии сна и самозабвения, свободы и покоя преодолевалась личная драма «лермонтовского человека» и достигалась гармония личности с природным универсумом. По сравнению со своим гениальным предшественником, А. Григорьев, можно сказать, не вносит ничего принципиально нового, он только проясняет смысл, уже заложенный в лермонтовских образах.

«Бытия полнота и покой» – эта григорьевская формула очень точно описывает заветную мечту «лермонтовского человека». А образы детства (*детских снов, навеваемых дрожанием лепечущих листьев*) отсылают к архаическому и мифологическому прошлому человечества. *Ноты*

примирения, которые в *хоре вечном зиждительных сил* улавливает лирический герой А. Григорьева, поразительно напоминают ценностные основания лермонтовской утопии, связанной, как показал Ю. М. Лотман, со срединным положением во Вселенной. Вспомним и образ вечно зеленеющего дуба в стихотворении Лермонтова. Аналогичную этому образу функцию у А. Григорьева выполняет *качанье старых тополей, обливаемых светом луны*, которое вместе с *гармонией хода светил* внушает лирическому герою некое таинственное *значение вечного шума*. Заметим, что своего рода *метафизика* звука роднит обоих рассматриваемых поэтов. Категория *забвения* также объединяет лирических героев Лермонтова и А. Григорьева. Желание пусть кратковременного *забвенья о прошедшем и будущем дне* по сути приводит к выпадению героя из-под власти земного существования, к ощущению в данный момент давно чаемой гармонии, к обретению — пусть и утопическому — некоего идеального состояния блаженного транса.

Но только если у Лермонтова на фоне открывшейся гармонии мироздания смирятся тревога человеческой души, то у А. Григорьева утопическая картина блаженного состояния подается в обрамлении демонических признаний (чего стоит только одно выражение *проклятия право святое!*). Кольцевая композиция сообщает лирическому монологу ощущение безысходности, выразившемуся в злой романтической иронии:

Для себя мы не просим покоя
И не ждем ничего от судьбы,
И к небесному своду мы двое
Не пошлем бесполезной мольбы...
<...>

Но доколе страданьем и страстью
Мы объаты безумно равно
И доколе не верим мы счастьем,
Нам понятно проклятье одно.
И проклятия право святое
Сохраняя средь гордой борьбы,
Мы у неба не просим покоя
И не ждем ничего от судьбы...

(Там же)

Близость и одновременно различие двух анализируемых текстов закрепляется не только на уровне лексико-семантическом, но и метрико-ритмическом. Своеобразным дериватом (или разновидностью) 5-стопного хорея выступает у А. Григорьева 3-стопный анапест, тоже укладывающийся в форму девяти- и десятисложника (с учетом, соответственно, мужских и женских клаузул), но только уже свободный от цезур, предусматривающий, наряду с мужскими и женскими, также дактилические словоразделы.

Таким образом, рассмотренные нами лирические стихотворения Фета и А. Григорьева прямо ориентированы на лермонтовский текст-прецедент и представляют по сути его зеркальные отражения (но отражения, конечно же, не механические, если учитывать природу «волшебного зеркала» поэзии). Что касается концепта «покой» в поэтических контекстах Лермонтова, то, получая прямое вербальное выражение или реализуясь в целой системе структурных оппозиций и конкретных мотивов, этот концепт определяет один из самых существенных фрагментов индивидуальной онтологии поэта. Разработка данного концепта, с одной стороны, выводит к пушкинской национальной традиции («На свете счастья нет, но есть покой и воля»), а с другой, открывает новые перспективы для всей русской поэзии, как в ее демонической, так и религиозно-онтологической разновидностях.

Глава 7

ЛИКИ БОЖЕСТВА В ПОЭЗИИ А. А. ФЕТА

«Русская поэзия по природе своей христианка, укрывшаяся от мира молитвенница» (*Дарский 1915, 24*) – эти слова замечательного литературного критика начала века высказаны, как это ни покажется странным, именно в связи с лирической поэзией А. А. Фета. Думается, что в приведенных словах есть большая доля истины и поэзия Фета могла бы помочь в раскрытии одной из кардинальных особенностей русской лирики вообще. Известно, что по существу начиная с момента своего возникновения русская поэзия предстает прежде всего как поэзия духовная, религиозная. Об этом очень точно высказался Н. В. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «... в лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно — что-то близкое к библейскому, — то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости» (*Гоголь 1994, 37*). И эти слова, с нашей точки зрения, вполне справедливы в отношении всей русской поэзии нового времени – от Ломоносова, Сумарокова и Державина до Жуковского, Пушкина, Лермонтова и Фета.

В. А. Жуковский в драматической поэме «Камознс» дал следующее определение поэзии: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». Известно еще одно афористическое определение, принадлежащее перу этого замечательного лирика: «Поэзия есть Добродетель». Тем самым родоначальник русского романтизма заложил основания религиозно-философского искусства и определил понимание романтического идеала как триединства Истины, Добра и Красоты, что будет характерно также для поэзии второй половины XIX века, особенно в такой ее разновидности, как «чистое искусство» (А. К. Толстой, А. А. Фет, позднее – В.С. Соловьев). Не случайно В.С. Соловьев определит красоту как наиболее ощутимую форму

истины и добра. «Понимаемое таким образом искусство перестает быть пустою забавою, – отметит философский критик, – и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного *пророчества*. Что такое высокое значение искусства не есть произвольное требование, явствует из той неразрывной связи, которая некогда существовала между искусством и религией» (Соловьев 1991, 83). Постараемся рассмотреть на материале фетовской поэзии осуществление подобных вдохновенных пророчеств, служащих доказательством органической связи лирической поэзии и религиозного культа.

Но для начала заметим, что в советском литературоведении очень долгое время был распространен (и по сути так и не преодолен по сегодняшний день) однозначный взгляд на Фета как на убежденного и воинствующего атеиста или, по крайней мере, как на человека, совершенно индифферентного в вопросах религиозной жизни. Несколько лет тому назад (в 1983–1984 годах) на страницах журнала «Вестник Русского Христианского Движения» (№№ 139, 141) разгорелась примечательная полемика по поводу того, был ли Фет атеистом. Однако и сегодня, подводя итоги прошедшей дискуссии, приходится констатировать: «Все аргументы для отрицательного ответа на этот вопрос нашлись в поэзии Фета, и столь же веские аргументы в пользу атеизма нашлись в его высказываниях и письмах, в свидетельствах близких людей» (Сурам 1995, 164). Таким образом, дать однозначный и исчерпывающий ответ на заявленный вопрос не представляется возможным. И связано это в первую очередь с почти фатальным раздвоением Фета как творческой личности: с одной стороны, реальное физическое лицо, хозяйственник и утилитарист, «непреклонный атеист» в жизни, а с другой – «внутренний человек», идеалист и созерцатель, автор величайших образцов русской религиозной лирики.

Отмеченное раздвоение поэта, казалось бы, последовательно поддерживаемое им самим («Я среди плачущих Шеншин, / И Фет я только

среди поющих»), не должно закрывать от нас его истинного лица, т. е. самой поэтической личности, идеального я, биографии творческого духа, стенограмму которой и представляет лирическая поэзия. Не об этом ли писал Фету незадолго до его смерти Я. П. Полонский в письме от 25 октября 1890 года: «Что ты за существо – не понимаю ... откуда у тебя берутся такие елейно-чистые, такие возвышенно-идеальные, такие юношески-благоговейные стихотворения?.. Какой Шопенгауэр, да и вообще какая философия объяснит тебе происхождение или тот психический процесс такого лирического настроения? Если ты мне этого не объяснишь, то я заподозрю. Что внутри тебя сидит другой, никому не ведомый, и нам, грешным, невидимый, человек, окруженный сиянием, с глазами из лазури и звезд, и окрыленный! Ты состарился, а он молод! Ты все отрицаешь, а он верит!.. Ты презираешь жизнь, а он, коленопреклоненный, зарыдать готов перед одним из ее воплощений...» (цит. по: *Благой, 1979, 554*)? Поэтому сразу же оговоримся, что цель нашего исследования – не выявление основ мировоззрения, тем более конфессионального сознания Фета (вопрос «был ли Фет атеистом?» в этом плане совсем не филологическая проблема). Наша задача – рассмотреть лики Божества в поэзии Фета, определить выраженные в ней параметры религиозного чувства. Органическая связь искусства и религии, осуществленная гениальным русским лириком, станет для нас предметом феноменологического описания.

Решение поставленной задачи осложняется тем, что фетовская поэзия в свете духовно-религиозных откровений (и это должно быть вполне очевидно) представляет сразу же несколько законченных в себе и самодостаточных циклов – к примеру, *евангельский, ветхозаветный* (или *иудейский*) и *шопенгауэровский*, которые различаются достаточно резко как по занимаемому объему, так и по эстетическому пафосу. Самая общая причина тому видится в следующем: между индивидуальной авторской эстетикой (чистой художественностью, в понимании Фета) и символом веры (в идеальном пределе – конфессиональным сознанием) нет знака равенства,

прямой и однозначной корреляции. *Эстетическое отношение к религии* дает возможность поэту более свободного обхождения с религиозными темами и мотивами. Этим, собственно говоря, и обусловлено причудливое сосуществование в поэзии Фета различных модусов духовно-религиозного отношения к миру.

Однако необходимо заметить, что эстетическое отношение поэта к религии не выливается в религиозный индифферентизм, тем более не является его следствием. Делать категорический вывод о том, что «обращение к Богу имело у Фета поэтический, а не религиозный смысл», что «Бог понимался как символ неизменных, вечных законов, которыми закована вся жизнь человека» (Курляндская 1989, 126–127), – это значит серьезно недооценивать природу поэтической духовности. Не подвергается сомнению, что несмотря на небольшой объем и малую известность стихотворения, которые можно было бы отнести к евангельскому циклу, несомненно репрезентативны для всей лирической поэзии Фета. Так, к началу 1840-х годов оформляется целый цикл, который по обращенности к сакральному образу Божьей Матери (взятому преимущественно в его католическом варианте) может быть удостоен названия «цикла Пречистой Девы»: сонеты «Владычица Сиона» и «Мадонна», переложение в стихах молитвы «Ave Maria», стихотворение «Ночь тиха. По тверди зыбкой...» (в последнем случае образ Девы Марии включен в более широкую рождественскую тему). Интересно, что через 12 лет, в 1864 году Фет вновь обратится к образу Мадонны и напишет заключительный сонет «К Сикстинской Мадонне». В отмеченном цикле ощутима ориентация поэта на жанр лермонтовской молитвы, обращенной к иконе Божьей Матери, – «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...» (1839). Однако у Фета в образе Божьей Матери подчеркнуты не православные, а католические черты. Нигде у него мы не найдем обозначений типа «Богородица» или «Матерь Божия», а исключительно – «Владычица Сиона», «Чистая дева», «Пречистая», «Неба царица», Дева Мария и т. п.

Сонеты «Мадонна» («Я не ропщу на трудный путь земной...») и «К Сикстинской Мадонне» прямо ориентированы на пушкинскую традицию (сонет «Мадонна» 1830 года), а также на романтический культ Рафаэля – как в пушкинской интерпретации, так и в предшествующих ему трактовках Ваккенродера, Л. Тика и В. А. Жуковского (у последнего имеется в виду статья 1824 года «Рафаэлева Мадонна»). Исходным импульсом для Фета явилась ваккенродеровская легенда о явлении Рафаэлю во сне прообраза его Мадонны. Вот как развивается этот мотив в указанной статье Жуковского: «И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся, и тайна неба открылась глазам человека <...> ... один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может» (Жуковский 1985, 309, 311). Особенно примечательно, что образ Мадонны выводит Фета к теме художника и воспринимается исключительно в контексте заявленной темы. Его молитвенный восторг направлен не на икону, а на художественное полотно – картину Рафаэля (хотя картина и называется «святое полотно»). У Фета религиозное чувство нерасторжимо слито с эстетическим созерцанием и не может быть выделено из него в чистом виде. Фет ни на миг не забывает, что образ Мадонны претворен средствами искусства и представлен как совершенное воплощение Вечной Женственности, «Тайны небес».

Не случайным представляется и следующее обстоятельство: религиозная тема опосредована целой системой мотивов, связанных с изобразительной стороной искусства, с природой художественного мастерства и технического совершенства, с признанием авторских заслуг в искусстве:

...Моим ушам понятен звук иной,
И сердцу голос слышится надежды

С тех пор, как *Санцио* передо мной
Изобразил склоняющую вежды...

(Фет, 248—249);

Такой тебе, *Рафаэль*, вестник Бога,
Тебе и нам *явил* твой сон чудесный,
Царицу жен – Царицею Небесной!
(*Там же*, 300)

Романтический культ Рафаэля, акт эстетического созерцания святыни роднит фетовскую и пушкинскую трактовки образа Мадонны. Однако в этом случае нельзя не видеть и открытой полемики с Пушкиным, причем особенно интересно, что в своей полемике Фет опирается на традицию Жуковского. Так, Пушкин выделяет на картине Рафаэля только Пречистую и Божественного Спасителя – они рисуются для него «одни, без ангелов, под пальмою Сиона». У Фета в стихотворении 1864 года изображены и св. Сикст, и мученица Варвара, и ангелы – «младенцы окрыленные» (заметим, что их молитвенные позы и состояние духовного просветления переданы в полном соответствии с описанием Рафаэлевой Мадонны у Жуковского).

Но есть и более существенный момент расхождения с Пушкиным. В отличие от своего гениального предшественника Фет не профанирует божественную красоту, не сводит ее с небес на землю, не позволяет отождествить Мадонну со своей невестой. Фет последовательно выдерживает принцип восхождения от земли на небо – в этом смысле его религиозное чувство более правомерно и ортодоксально. Логика духовного восхождения его лирического субъекта выражается в угасании земной тревоги («О, как *душа стихает* вся до дна!» или «*Как ангелов*, младенцев окрыленных, / У зришь и нас, о дева, *не смущенных*: / Здесь *угасает* пред тобой *тревога*») и пророческом прозрении в образе *царицы жен – Царицы Небесной*. В последней строчке сонета «К Сикстинской Мадонне», в так называемом сонетном ключе, проявляется тот же самый прием повтора, что и у Пушкина (ср.: «Чистейшей прелести чистейший образец» и «Царицу жен – Царицею небесной»), но смысловое задание повтора у Фета совершенно иное: оно призвано возвести образ «царицы жен» в священный сан «Небесной Царицы».

Контекст религиозной лирики Фета 1840–1860-х годов достаточно широк и не может быть ограничен рамками только цикла Пречистой Девы. Следует принять во внимание стихотворения, в которых прямо разрабатываются христианские темы и сакральные образы («Горы. Ода», «Видение», «Мой ангел», «Блудница», «Последнее слово», «Когда у райских врат изгнанник...», «Аваддон» и др.). Непосредственное переложение евангельских текстов ставит перед лирическим поэтом трудную задачу. Оно, можно сказать, «поневоле стесняет личное выражение религиозных чувств, поскольку поэт вынужден дословно следовать божественным словам» (*Струве 1992, 219*). Об этом же, но в более категорической форме, признается другой исследователь: «Религиозная тема в стихах зачастую только компенсирует по видимости недостаток цельного поэтического мироощущения, а иной раз мешает выражению личного религиозного чувства» (*Сурат 1995, 165*). Но Фету удастся избежать подобной опасности. Преобладающими в его поэзии становятся стихи, в которых выражаются глубоко религиозные чувства, обостренно личные переживания молитвенного состояния души, то, что можно было бы назвать *христианским лиризмом* («Как ангел неба безмятежный...», «Опять я затеплю лампаду...», «Мой друг, я верую, надеюсь и люблю...», «Не первый год у этих мест...», «Молятся звезды, мерцают и рдеют...»). Поэту удастся в них достичь непосредственных форм выражения религиозного чувства, высот проникновенного лиризма – и при обращении к сакральному образу Божьей Матери:

Опять я затеплю лампаду
И вечную книгу раскрою,
Опять помолюсь Пречистой
С невольно-горючей слезою.
Опять посетит меня радость
Без бури тоски и веселья,
И снова безмолвные стены
Раздвинет уютная келья...

(*Фет, 455*)

Считать подобные проявления религиозного чувства чем-то вторичным и искать объяснение этому факту, например, в уступке поэта редактору «Москвитянина», профессору Московского университета, С. П. Шевыреву, как это предлагает Б. Я. Бухштаб (см.: *Фет*, 757) вряд ли убедительно.

Так, атмосфера «молитвы и сладкой тишины», знакомая нам по циклу Пречистой Девы, «заряжает» и стихотворения другого цикла – «К Офелии». «И *тихим* даришь *сновиденьем*, / Мой гений, мой ангел, мой друг» – эти слова Гамлета (лирического героя цикла) – прямая реминисценция из «Ave Maria»:

Чистая дева, скорбящего мать,
Душу проникла твоя благодать.
Неба царица, не в блеске лучей,
В *тихом* предстань *сновидении* ей!

Приведенный пример – казалось бы, еще одно свидетельство в пользу эстетического отношения Фета к религии. Только не нужно думать, что подобное отношение обедняет природу религиозного чувства, переводит его в сферу не натурального, а искусственного лиризма. Эстетическое отношение к религии позволяет Фету иногда глубже и достовернее передать религиозный настрой души, найти наиболее точные формулы христианского мироощущения. Показателен в этом плане мотив молитвенной тишины, который является инвариантным для всей лирики Фета. Даже его пейзажная лирика «становится каким-то всемирным богослужением» (*Дарский 1915*, 24). Вот только один, но достаточно красноречивый пример из стихотворения 1847 года:

Тихо ночью на степи;
Небо ей сказало: спи!
И курганы спят;
Звезды ж крупные в лучах
Говорят на небесах:
Вечный – свят, свят, свят!

В связи с приведенным лирическим отрывком в памяти всплывают вечные троекратные призывы шестикрылых серафимов, собравшихся вокруг престола Саваофа: «Свят, свят, свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!» (Ис. 6, 2–3). Есть все основания утверждать, что «религиозный дух, наполняющий собой русскую поэзию, у Фета торжествует свой великий праздник. Поэтическая деятельность превращается в священнослужение, и оттого так привычны для Фета обороты, взятые из церковного культа» (Дарский 1915, 29).

Отблеск рождественской звезды, озаряющей лик Девы Марии в стихотворении «Ночь тиха. По тверди зыбкой...», – еще один, как представляется, отсвет цикла Пречистой Девы – может быть прослежен и в «ночном» стихотворении 1843 года «Ночь. Не слышно городского шума...». Приведем его начальную строфу:

Ночь. Не слышно городского шума.
В небесах звезда – и от нее,
Будто искра, заронила думу
Тайно в сердце грустное мое.

Звезда на небе, с которой лирическое я поэта вступает в тайную связь, – по всей видимости, именно рождественская звезда. С ее искрой связан и мотив *озарения* (инвариантный для всей лирики поэта).

Если предположить, что стихотворение Фета на рождественскую тему и написано в самом конце 1843 года, то становится объяснимо знакомство поэта с лермонтовским стихотворением «Выхожу один я на дорогу...» (напечатанным в 4-м номере журнала «Отечественные записки» за 1843 год). У Фета тот же стихотворный размер, что у Лермонтова – пятистопный хорей с анапестическими ходами (за счет пиррихий в 1-й стопе), размер, в котором достигается своего рода «синестезическая связь с ритмом человеческого шага» (К. Ф. Тарановский). Однако общим оказывается не только семантический ореол размера, но и образно-смысловая структура стихотворения в целом: тема пути, мотив обретения духовной гармонии,

космическое восприятие картин природы. Так же, как и у Лермонтова (ср.: «Я ищу свободы и покоя!»), у Фета излюбленный мотив тишины углубляется до мистического ощущения премирного покоя:

Тихо все, покойно, как и прежде;
Но рукой незримой снят покров
Темной грусти. Вере и надежде
Грудь раскрыла, может быть, любовь?

Последние строки находят подтверждение в словах св. апостола Павла: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1 Кор. 13, 13). Напомним, что в сонете «Мадонна» уже возникал мотив надежды («Моим ушам понятен звук иной, / И сердцу голос слышится надежды») – надежды как вестницы иного мира, противопоставленного «трудному земному пути» и голосу «буйного невежды». В «Мадонне» также давал о себе знать, пусть и не в столь очевидной форме, мотив любви: «склоняющая вежды» пречистая Мадонна и «наклоненная улыбка» младенца Христа своей смиренностью и святым очарованием заставляли *стихнуть всю до дна* страдающую душу лирического героя. В этой связи приходится откорректировать утверждение современного исследователя о том, что «в богатейшем поэтическом словаре Фета покой занимает совершенно ничтожное по частоте и выразительности место <...> Вместо покоя у Фета наступает тишина. Покой глубок, тишина поверхностна. Фетовская тишина – чувственная жизнь, доходящая до томительного сладострастия, до воспаления душевного» (Котельников 1994, с. 26). В общем совершенно справедливое для основного корпуса лирики Фета, приведенное утверждение противоречит как стихам «Богородичного» цикла, так и рассматриваемому рождественскому стихотворению, ибо тишина в них отнюдь не поверхностна, а обнаруживает глубинную мистическую сущность, родственную премирному покою, становится непреложным условием достижения духовной свободы.

Опираясь на интересные наблюдения современного исследователя над природой лермонтовского текста «Выхожу один я на дорогу...», постараемся провести его сравнительный анализ со стихотворением Фета. «В последнем лермонтовском шедевре мотив *свободы-покоя* возникает в центре характерной для поэта коллизии человека духовного и человека душевного (как различает их Апостол: *1 Кор. 2, 14–15*)», но, едва достигнув духовной кульминации в стихе «Я ищу свободы и покоя!», эмоциональный тонус стихотворения ощутимо слабеет, «напряжение падает, воля духа разлагается на желания души», «отсюда начинается речемзыкальный и семантический каданс», когда «лирическое я движется и оформляется в традиционном русле поэзии летаргизма (тут романтически окрашенной)» (Котельников 1994, 23–24). В отличие от Лермонтова Фет обнаруживает принципиально иное устремление. Гармонизация внутреннего мира души лирического субъекта достигается у него в свете христианского идеала: коллизия человека душевного и духовного заканчивается бесповоротной победой последнего, то есть принятием «не духа мира сего, а Духа от Бога, дабы знать дарованное нам от Бога», за счет «соображения духовного с духовным» (*1 Кор. 2, 12–13*).

Драматическая коллизия душевного и духовного начал оказывается не безразлична и к семиотике стихотворного размера: особую выразительную функцию в стихотворении Фета начинает выполнять соотношение мужских и женских цезур. Так, мужские цезуры (после 3-го ударного слога) приходятся, как правило, на те строчки, в которых выражено кредо «человека духовного», тогда как женские цезуры (после 4-го безударного слога) передают атмосферу смятения, внутреннюю тревогу и смуту «человека душевного».

Показательна в этом отношении также роль стихового переноса (заметим кстати, что на все лермонтовское стихотворение не было ни одного примера анжамбемана):

Но рукой незримой снят покров
Темной грусти...

Тема человека душевного, одолевающих его тяжких сомнений акцентируется у Фета приемом стихового переноса, который к тому же сопровождается известным дополнением – использованием как правило женской цезуры.

Вообще, в отличие от Лермонтова Фет заканчивает стихотворение идеей восхождения от земли на небо, а не возвращением к долу, благодарностью Творцу, а не блаженно-чувственной утопией:

Что ж такое? Близкая утрата?
Или радость? – Нет, не объяснишь, –
Но оно так пламенно, так свято,
Что за жизнь Творца благодаришь.

Открывающаяся целой серией смятенных вопросов, демонстративно подчеркнутых женскими словоразделами, заключительная строфа в конце концов все-таки обретает мужескую крепость и строгость чеканной поступи. В высшей степени показательным представляется тот факт, что последние две строки, которыми заканчивается рождественская исповедь поэта, беспрекословно следуют каноническому движению ритмики лермонтовского оригинала: волевая мужская цезура, обязательная ударность второй, третьей и пятой стоп (что, для сравнения, в остальном тексте проявляется только в 44 % случаев).

Таким образом, религиозное чувство Фета по своей природе правомерно и ортодоксально, но оно закрепляет и доводит до полного примирения то, что уже было заложено, но находилось еще в состоянии подвижного равновесия в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...».

Лирика Фета знает и глубоко интимное переживание образа Христа. Так, в стихотворении «Когда Божественный бежал людских речей...» (1874) Фет обращается к евангельскому сюжету об искушении Христа дьяволом (*Мф.* 4, 1–11; *Лк.* 4, 1–13). Примечательно, что из трех искушений Христа (в пустыне, в святом городе Иерусалим и на высокой горе) Фет выбирает

только последний эпизод (искушение на горе), концентрируя в нем весь морально-философский смысл евангельского сюжета. Основное искушение, которому сатана подвергает Христа, состоит, как считает Фет, в испытании духовной природы человека:

Его, взалкавшего, на темя серых скал
Князь мира вынес величавый.
«Вот здесь, у ног Твоих, все царства, – он сказал, –
С их обаянием и славой.

Признай лишь явное, пади к моим ногам,
Сдержи на миг порыв духовный –
И эту всю красу, всю власть Тебе отдам
И покорюсь в борьбе неровной».
Но Он ответствовал: «Писанию внемли:
Пред Богом-Господом лишь преклоняй колени!»
И сатана исчез – и ангелы пришли
В пустыне ждать Его велений.

Сатана, таким образом, предлагает Христу признать лишь явное, т. е. мир вещей, представлений, мир феноменальной необходимости, который в переводе на язык философии Шопенгауэра смыкается с миром житейской прагматики. Сатана предлагает отречься от духовности как созерцания вещей независимо от законов основания. Заметим, что «мир как представление», мир вечности и искусства не признает, по Фету, априорных форм человеческого сознания. В стихотворении 1879 года «Не тем, Господь, могуч, непостижим...» поэт так выскажется о внутреннем огне в груди человека, который «сильней и ярче всей вселенной» и уподобляет человека Богу:

Меж тем как я – добыча суеты,
Игралище ее непостоянства, –
Во мне он вечен, вездесущ, как Ты,
Ни времени не знает, ни пространства.

Характерно, что именно в этом пункте Фет совпадает с трактовкой евангельского эпизода Ф. М. Достоевским. Как известно, последний

неоднократно обращался к евангельскому сюжету об искушении Христа – и в «Дневнике писателя» за 1876 год, и в поэме «Великий Инквизитор» (1878–1879). В письме к читателю В.А. Алексееву от 7 июня 1876 года Достоевский так комментирует смысл слов о «камнях» и «хлебах» (т. е. смысл 1-го эпизода евангельского сюжета): «На это Христос отвечал: “не единым хлебом бывает жив человек” – то есть сказал аксиому о духовном происхождении человека. Дьяволова идея могла подходить только к человеку-скоту. Христос же знал, что одним хлебом не оживишь человека. Если притом не будет жизни духовной, идеала Красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии» (*Достоевский*, т 29, кн. 2, с. 85).

Фет очень свободно обходится с переложением евангельского текста. Можно даже сказать, что он пишет к нему свой оригинальный философский комментарий в стихах, открыто заявляя метафизический вопрос о духовной природе человека, связывая его с основным заветом Священного Писания. Фет оказывается далек от канонической трактовки образа Христа. Чтобы понять это, следует обратиться к 1-й строфе стихотворения и сравнить ее с соответствующими стихами Евангелий от Матфея и от Луки:

Когда Божественный бежал людских речей
И празднословной их гордыни,
И голод забывал, и жажду многих дней,
Внимая голосу пустыни...

Вот как этот же эпизод раскрыт в Евангелии: «Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от дьявола» (*Мф.* 4, 1) и «Иисус, исполненный Духа Святого, возвратился от Иордана и поведен был Духом в пустыню» (*Лк.* 4, 1). У Фета, как видим, иначе – инициатива действия принадлежит не Святому Духу, а исключительно самому Христу, подчеркнут добровольный побег «Божественного» (т. е. Христа) в пустыню. Особенно примечательно, что побег Христа у Фета спровоцирован агрессивностью

черни, непониманием со стороны толпы. Тем самым намечаются точки сближения фетовской трактовки образа Христа с традиционной для русского романтизма темой поэта-пророка.

Евангельский эпизод вставлен у Фета в дорогую для него рамку, интегрирован в более общую тему – пророческого призвания поэта, как она раскрывается в известных программных стихотворениях Пушкина, Лермонтова и Баратынского. Во-первых, отметим реминисценцию из пушкинского «Пророка»: «празднословная гордыня» людских речей прямо уводит нас к «празднословному и лукавому» грешному языку, который вырывает из уст поэта шестикрылый серафим. Во-вторых, обращает на себя внимание очень важный сюжетный ход – «побег в пустыню», характерный именно для лермонтовского «Пророка»: «Посыпал пеплом я главу, / Из городов *бежал* я нищий, / И вот *в пустыне* я живу, / Как птицы, даром Божьей пищи. // Завет Предвечного храня, / Мне тварь покорна там земная. / И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя» (*Лермонтов II*, 85). В-третьих (и это самое важное и существенное), пророк у Фета не проповедует, а *внимает* голосу пустыни, предается акту духовного сосредоточения. И здесь намечаются переключки с темой пророка у Баратынского: «И один я пью отныне! / Не в *людском шуме* пророк – / В *немотствующей пустыне* / Обретает свет высок!» (*Баратынский*, 183) Таким «высоким светом» истины, «заветом Предвечного» и оказывается для Фета «духовный порыв», «мистическое подвижничество», признание своего метафизического первородства.

Здесь мы подходим к одному из самых трудных вопросов – об отношении Фета к личности Христа. Вопрос этот – очень важный и, скорее всего, не поддающийся однозначному решению. Проанализированное стихотворение свидетельствует в пользу того, что Христос для Фета – не столько Богочеловек, сколько реальная историческая личность, человек-пророк, но не более того. Фет не признает персонификации Бога в личности Христа, выступает противником принципа Святой Троицы. В его

представлении, Бог – это только Бог-Отец, воплощение безличного творящего начала. В письме к Л. Н. Толстому от 19 февраля 1979 года (выбор корреспондента представляется далеко не случайным) Фет открыто заявляет: «Какое же у меня представление личного (очевидно) Божества? Никакого» (цит. по: *Толстой 1978*, 51). Эти и подобные признания поэта способствуют утверждению мнения о нем как об атеисте или «своеобразном атеисте» (паллиативное определение см: *Курляндская 1989*, 126). Но что означает это определение «своеобразный атеист» применительно к Фету? Не будет ли точнее сказать «своеобразный теист» или «своего рода теург»?

В поэзии Фета можно выделить даже «пасхальный цикл», который объединяет стихотворения «В альбом. В первый день Пасхи» (8 апреля 1857) и «П. П. Боткину» (31 марта 1879). Заметим, что оба эти стихотворения, написанные с разницей более чем в двадцать лет, вызваны к жизни одним знаменательным событием – празднованием величайшего для всех христиан (а для православных – и самого главного) церковного торжества, воскресения Христа из мертвых:

Победа! Безоружна злоба.
Весна! Христос встает из гроба, –
Чело огнем озарено.
Все, что манило, обмануло
И в сердце стихнувшем уснуло,
Лобзаньем вновь пробуждено.

Забыв зимы душевной холод,
Хотя на миг горяч и молод,
Навстречу сердцем к вам лечу.
Почуя неги дуновенье,
Ни в смерть, ни в грустное забвенье
Сегодня верить не хочу.

«Христос воскрес!» — клик весенний.
Кому ж послать его в стихах,
Как не тому, кто в дождь осенний
И в январе – с цветком в руках?

Твои букеты – вести мая,
Дань поклоненья красоте.
Ты их несешь, не забывая
О тяжком жизненном кресте.

Но ныне праздник искупленья,
Дни обновительных чудес, –
Так будь здоров для поздравленья,
Твердя: «Воистину воскрес!»

Примечательно, что в обоих случаях мотив чудесного воскресения Христа поддерживается картиной весеннего преображения природы. Но при этом пасхальный сюжет не превращается в чистую поэтическую метафору, а переживается лирическим я поэта (на данную субъектную форму авторского сознания указывают жанры альбомной записи и дружеского послания) как реальный «праздник искупленья», конкретный момент «обновительных чудес», пусть и достаточно кратковременный, но в высшей степени благодетельный и желанный для всякой христианской души. В первом стихотворении, художественные достоинства которого не могут быть подвергнуты сомнению, обращают на себя внимание мотив «озарения», устойчивый для всей лирики Фета и особенно для ее рождественской темы (ср.: «Чело огнем *озарено*»), а также ситуация, которую вслед за Пушкиным, можно было бы обозначить как «чудное мгновенье». Указание на краткий временной интервал чудесной веры (ср.: «Хотя *на миг* горяч и молод»; «Ни в смерть, ни в грустное забвенье / *Сегодня* верить не хочу») и выделяющаяся по контрасту с пасхальной темой картина зимней смерти природы и душевного холода призваны драматизировать структуру лирического высказывания так же, как во втором стихотворении ссылка на осенний дождь и январь и упоминание «тяжкого жизненного креста» должны актуализировать предшествующий моменту чудесного воскресения сюжет страстей Христовых.

Еще один факт, требующий самого пристального рассмотрения, – поэтическое переложение Фетом молитвы Иисуса Христа «Отче наш...».

Поэт подключается к известной традиции, идущей еще от А. П. Сумарокова и В. К. Кюхельбекера, а также от пушкинского переложения молитвы преподобного Ефрема Сирина (указанием на следование Пушкину становится и обращение к александрийскому стиху – 6-стопному ямбу парной рифмовки с его размерным и величественным ритмическим ходом). Нельзя не восхищаться удивительной силой и точностью фетовского переложения молитвы Господней. Начинается оно, как и у Пушкина, со своеобразного лирического зачина, передающего отношение поэта к молитве:

Чем доле я живу, чем больше пережил,
Чем повелительней стесняю сердца пыл, –
Тем для меня ясней, что не было от века
Слов, озаряющих светлее человека...

Особо следует отметить фетовский мотив «озарения», генетически восходящий к рождественской теме (ср.: «озарен Марии лик» в стихотворении «Ночь тиха. По тверди зыбкой...»), а также мотив человеческого сердца: «Чем повелительней стесняю сердца пыл» (у Фета) и «Чтоб сердцем взлетать во области заочны / И укреплять его средь дольних бурь и битв» (у Пушкина). И Фет и Пушкин объединяются на почве религиозно-христианского понимания сердца как средоточия физической, душевной и духовной жизни человека, как истинного центра его религиозного бытия. Не случайно в основном тексте молитвы Фет культивирует следующую формулу: «Да свято имя мы Твое блюдем в сердцах». Пушкин также высказывается вполне определенно о роли сердца в духовной жизни человека: «И дух смирения, терпения, любви / И целомудрия мне в сердце оживи».

После лирического зачина идут обязательное призывание («Всеобщий наш Отец») и семь прошений, находящие прямое соответствие в тексте молитвы. Единственное отступление от молитвенного канона – отсутствие

конечного славословия (правда, и в этом Фет мог следовать за пушкинским опытом переложения).

Всеобщий наш Отец, который в небесах,
Да свято имя мы Твое блюдем в сердцах,
Да придет царствие Твое, да будет воля
Твоя, как в небесах, так и в земной юдоли.
Пошли и ныне хлеб обычный от трудов,
Прости нам долг, – и мы прощаем должников,
И не введи Ты нас, бессильных, в искушение,
И от лукавого избави самомненья.

Обращает на себя внимание стиховой перенос из третьей строки в четвертую («... да будет воля / Твоя...»), призванный выделить сильным ритмическим курсивом важнейшее звено молитвы – призывание именно высшей воли Бога-Отца и полное смирение человека перед ней. Примечательна также передача четвертого прошения «Хлеб наш насущный дай нам днесь», который у Фета приобретает следующий вид: «Пошли и ныне хлеб обычный от трудов». В этом переводе сказалась глубоко индивидуальная личность Фета, его представление о земном человеческом существовании, как это явствует из письма поэта к Л. Н. Толстому от 17 июля 1879 года: «Земля-кормилица скупа, как жид. “В поте лица твоего снеси хлеб твой”, – сказано на пороге потерянного рая, где ничего не делали, а только созерцали идеал» (*Толстой 1978, 73*). В пятом прошении Фет достигает «еще большей сжатости, чем в славянском тексте» (*Струве 1992, 218*): «Прости нам долг, – и мы прощаем должников». В шестом прошении поэт усиливает тему греховности человеческой природы, недостойности рода человеческого перед лицом Бога-Отца, вводя характерологическое определение – «бессильные». Что касается последнего прошения «И от лукавого избави самомненья», то нельзя не заметить, что оно серьезнее всего расходится с каноническим текстом молитвы «Отче наш» (ср.: «но избави нас от лукавого»). По сути Фет замещает дьявола людским качеством самомнения, т. е. лишает врага рода человеческого его онтологической

сущности, отказывает ему в объективном факте существования, выдает греховную поврежденность мира за имманентное свойство самой человеческой природы. Точно так же, как Иисус Христос в представлении Фета – не Богочеловек, а лишь человек-пророк, так и дьявол, или лукавый, – не персонификация мирового зла, а только внутренний голос гордыни и самомнения, искушающий божественную природу человека.

Не исповедуя личного, персонального Бога, будучи обречен в этом вопросе на «субъективное одиночество» (см.: *Толстой 1978*, 51), Фет тем не менее, как показывает его поэзия, вплотную подошел к признанию необходимости отношений к Богу, в том числе и к его персонифицированной форме — образу Христа, на что указывает хотя бы «пасхальный цикл». И подводит его к этому признанию его же собственная – страстная и экстатическая – вера в духовную природу человека. Это прекрасно почувствовал, на мой взгляд, Л. Н. Толстой – самый тонкий и глубокий корреспондент Фета (последний называл его в письмах не иначе, как «дорогой и необходимейший Лев Николаевич»). По поводу стихотворения «Никогда» Толстой писал поэту от 1 февраля 1879 года: «Дай вам Бог здоровья, спокойствия душевного и того, чтобы вы признали необходимость отношений к Богу, отсутствие которых вы так ярко отрицаете в этом стихотворении» (*там же*, 44). Действительно, упомянутое стихотворение – странная фантазмагория, в своих основных чертах напоминающая «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского. Уходящая своими корнями в метафизическую традицию европейского романтизма («Тьма» Байрона, цикл «Ночь I», «Ночь II» М. Ю. Лермонтова), стихотворная фантазия Фета уже вплотную подводит к вопросам о смысле бытия и бессмертия человеческой души, а следовательно, и к вопросу о существовании Бога:

Ни зимних птиц, ни мошек на снегу.
Все понял я: земля давно остыла
И вымерла. Кому же берегу
В груди дыханье? Для кого могила
Меня вернула? И мое сознание

С чем связано? И в чем его призвание?

Но Фет в своем доказательстве необходимости Бога не ограничивался только методом «от противного». Практически вся лирика поэта есть не что иное, как предстояние перед лицом вечности, исповедь перед ликом Божества. И хотя поэт не подражает священным текстам, не занимается, к примеру, переложением псалмов и пр., но многие его стихотворения – такие, как «На стоге сена ночью южной...» (1857), «Не тем, Господь, могуч, непостижим...» (1879), «Я потрясен, когда кругом...» (1885), «Моего Тот безумства желал, Кто смежал...» (1887), – не могут быть правильно поняты и оценены вне глубоко интимного отношения поэта к Богу. «Высшая, разумная, по-своему, – для меня непостижимая воля, с непостижимым началом и самодержавием, – писал Фет, – ближе моему человеческому уму, противящемуся пантеистическим фразам без всякого содержания» (*Толстой 1978, 51*). Поэзия Фета и есть нескончаемый диалог с этой высшей, разумной волей, приобретающей статус Божества. Причем позиция Бога как участника диалога может получать у поэта не только прямое – вербальное – выражение, но и «подтекстное» воплощение.

На стоге сена ночью южной
Лицом ко тверди я лежал,
И хор светил, живой и дружный,
Кругом раскинувшись, дрожал.

Земля, как смутный сон немая,
Безвестно уносилась прочь,
И я, как первый житель рая,
Один в лицо увидел ночь.

Я ль неся к бездне полуночной,
Иль сонмы звезд ко мне неслись?
Казалось, будто в длани мощной
Над этой бездной я повис.

И с замираньем и смятеньем
Я взором мерил глубину,

В которой с каждым я мгновеньем
Все невозвратнее тону.

Стихотворение Фета напоминает «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния» М. В. Ломоносова, например, такие его строчки: «Открылась бездна звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна»; «Так я, в сей бездне углублен, / Теряюсь, мыслями утомлен!» (*Ломоносов*, 163). Открывшаяся взгляду лирического субъекта картина ночного неба напрямую подводит к решению центрального вопроса, которым, кстати говоря, заканчивалась ломоносовская ода: «Скажите ж, коль велик Творец?» (*Там же*, 164). Ответ на данный вопрос пытается дать и фетовское стихотворение. Ощущение живого и дружного хора светил, само состояние лирического я поэта, свободное от первородного греха, а потому уравнивающее человека с первым жителем рая, – все это заставляет проникнуться религиозным переживанием космической стихии. Вполне оправданным и органичным выступает метафорический образ «мощной длани», на которой оказываются подвешены и Божий мир, и сам субъект лирического сознания. Прямым развитием фетовской темы станет фрагмент романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» – сцена ночных размышлений Левина на копне сена. Великий романист приурочит к этой сцене момент религиозного преображения героя, и особенно показательно, что именно небо – «с тою же нежностью, но и с тою же недостижимостью» – будет отвечать у него на «вопрошающий взгляд» человека (см.: *Толстой VIII*, 306).

Еще одна особенность фетовского диалога с Богом: Верховное Божество, Вседержитель и Творец всего сущего самым органичным образом входит в строй интимного лирического признания. Рассмотрим в качестве примера начальную строфу известного стихотворения 1887 года, казалось бы (но только на первый взгляд), не имеющего ничего общего с открытой постановкой религиозных проблем:

Моего Тот безумства желал, Кто смежал
Этой розы завой, и блески, и росы;

Моего Тот безумства желал, Кто свивал
Эти тяжким узлом набежавшие косы.

Безумство, экстагическая одержимость – отличительные черты лирического поэта. Многочисленные признания Фета подтверждают подобный взгляд на природу лирического творчества: «Поэт есть сумасшедший и никуда не годный человек, лепечущий божественный вздор»; «В нашем деле истинная чепуха и есть истинная правда»; «Моя муза не лепечет ничего, кроме нелепостей» (цит. по: *Бухитаб 1990*, 62). Известный факт из биографии поэта – наследственная душевная болезнь, тяготеющая над родом Фета по материнской линии: с ума сошли один за другим мать поэта, а также двое братьев и сестра Борисова. Вот что пишет по этому поводу биограф поэта: «Когда Фет понял, что его мать сходит с ума, когда заподозрил и когда убедился, что она – носитель наследственной болезни, что, значит, и ему грозит сумасшествие, – этого мы не знаем. Этот круг душевного ада Фет особенно оберегал от посторонних взглядов» (*там же*, 14). Но лирическая поэзия как раз питается самым интимным и сокровенным, в том числе – душевными страхами и тягостными предчувствиями. Несомненно, упоминание безумия в данном стихотворении так или иначе связано с биографическим контекстом автора и получает философское обоснование в свете фаталистического отношения к миру, что неминуемо выводит к образу Творца-Вседержителя. Думается, что без учета коммуникативной рамки, заданной самой ситуацией диалога, который ведет поэт с Богом, указанное стихотворение, как и многие другие у Фета, теряют значительную долю поэтического смысла.

Интересен также пример стихотворения «Я потрясен, когда кругом...» (1885). Было бы непростительной эстетической оплошностью рассматривать данное стихотворение, как, впрочем, и «На стоге сена ночью южной...», в контексте пейзажной лирики поэта. По своему эмоциональному настрою и силе чувств оно сопоставимо разве лишь с духовной одой Державина «Бог».

Я потрясен, когда кругом
Гудят леса, грохочет гром
И в блеск огней гляжу я снизу,
Когда, испугом обуян,
На скалы мечет океан
Твою серебряную ризу.

Но, просветленный и немой,
Овеян властью неземной,
Стою не в этот миг тяжелый,
А в час, когда, как бы во сне,
Твой светлый ангел шепчет мне
Неизреченные глаголы.

Я загораюсь и горю,
Я порываюсь и парю
В томленьях крайнего усилья
И верю сердцем, что растут
И тотчас в небо унесут
Меня раскинутые крылья.

Прочитав данное стихотворение, критик Н. Страхов отметил грамматическую ошибку: «На скалы мечет океан / *Твою* серебряную ризу». Из контекста стихотворения так и не ясно, кто же такой *ты*, поэтому Н. Страхов и предложил заменить притяжательное местоимение *твою* на *свою*. Фет категорически не согласился, ибо для него несомненно, что *ты* – это Бог. Подтверждением тому становится и фрагмент второй строфы: «Твой светлый ангел шепчет мне / Незреченные глаголы». Бог как конкретное лицо у Фета не обозначен, но он составляет тот естественный и органичный контекст, в котором только и можно понять лирическое самовыражение поэта. Не меняя основного текста, Фет вышел из создавшейся ситуации очень искусно – он предпослал стихотворению эпиграф из оды Г. Р. Державина «Бог»: «Дух всюду сущий и единый».

Этот эпиграф вообще очень знаменателен и символичен для Фета. Ибо его Бог и есть «дух всюду сущий и единый». Вся поэзия Фета – реакция на это Божество, нескончаемый диалог с Ним, но диалог не только в

структурно-композиционном плане. В плане семантическом – это проявление захваченности личности стихией Божества, ее соразмерности масштабам «духа всюду сущего и единого». Как, может быть, никто другой из русских поэтов XIX века, Фет подтверждает следующую закономерность (заметим однако, далеко не универсальную и приложимую не ко всем поэтам): «Творчество легче совмещается с конфессиональным безразличием, чем с конфессиональной последовательностью» (*Сурат 1995, 168*). Точнее было бы говорить даже не о конфессиональном безразличии Фета, а о его свободно-философском подходе к вопросам веры, об эстетическом отношении к религии. Приведенные стихотворения (в противоположность проанализированному выше евангельскому циклу) могут быть по праву включены в ветхозаветный (или иудейский) цикл. Ибо Бог в них предстает только в одной ипостаси – единого Бога-Отца, Вседержителя, Творца неба и земли, всего видимого и невидимого.

Подстать предмету диалога и сам лирический субъект Фета. Наверное, во всей поэзии второй половины XIX века мы не найдем другого лирика, в ком проявлялась бы такая «несокрушимая цельность», экстагическая мощь, дерзость лирического духа, как в Фете. Ни Тютчев с его трагическим самосознанием «двойного бытия», ни Некрасов с его «страстной до страдания» и покаянной музой не могут претендовать на эту роль. Эта несокрушимая цельность поэтической личности (ибо Фет, кажется, один ничего не боится и ни в чем не сомневается) и определили религиозный дух его поэзии, ее мистическую сущность и теургический пафос. Ибо не вызывает сомнений, что именно *безграничностью веры* поддерживается в конечном счете несокрушимая цельность человеческого духа:

Для надежды граница возможна, –
Невозможна для веры она.

Не случайно также, что гениальный русский композитор П. И. Чайковский в письме от 26 августа 1889 года к К. Р. (великому князю

Константину Романову) сравнил Фета с Бетховеном, хотя аналогии с Шопеном и Листом могли бы оказаться более привычными и понятными: «Скорее можно сказать, что Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в *нашу область*. Поэтому часто Фет напоминает мне Бетховена, но никогда Пушкина, Гете, или Байрона, или Мюссе. Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченными пределами *слова*» (цит. по: *Бухштаб 1990*, 68). Думается, что сравнение Фета с Бетховеном обусловлено экстатической мощью его поэзии, не столько *мелодическим*, сколько *гармоническим* пафосом, предполагающим в первую очередь трагедийно-патетическое звучание. Даже мотивы шопенгауэровской философии, отражаясь в лирике Фета, лишаются значительной доли присущего им пессимизма. Об этом свидетельствуют, например, такие стихотворения шопенгауэровского цикла, как «Измучен жизнью, коварством надежды...», «Смерть», «Ничтожество», «Добро и зло» и др.

В новых исторических условиях середины и второй половины XIX века Фет, можно сказать, целенаправленно продолжал животворную традицию Пушкина, завещанное великим русским национальным гением понимание искусства в свете высокого духовно-религиозного идеала. В этом плане показательна включенность Фета в пушкинские празднования 1880 года по поводу открытия памятника поэту в Москве. Откликом на столь знаменательное событие становится фетовский сонет «Исполнилось твоё пророческое слово...». Как показал Н. Струве, Фет в первую очередь парафразирует известный сонет Пушкина «Поэт».

Исполнилось твоё пророческое слово;
Наш старый стыд взглянул на бронзовый твой лик,
И легче дышится, и мы дерзаем снова
Всемирно возгласить: ты гений! ты велик!

Но, зритель ангелов, глас чистого, святого,

Свободы и любви живительный родник,
Заслыша нашу речь, наш вавилонский крик,
Что в них нашел бы ты заветного, родного?

На этом торжище, где гам и теснота,
Где здравый русский смысл примолк, как сирота, –
Всех громогласней тать, убийца и безбожник,

Кому печной горшок всех помыслов предел,
Кто плюет на алтарь, где твой огонь горел,
Толкать дерзая твой незыблемый треножник!

Однако в фетовском стихотворении ощутимы отголоски и других пушкинских текстов – «Поэт и толпа» (ср.: «Кому печной горшок всех помыслов предел») и, может быть, еще в большей степени послания 1832 года «Гнедичу» («С Гомером долго ты беседовал один...»), точнее, его первой половины – первых трех четверостиший.

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали,
И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали.
И что ж? ты нас обрел в пустыне под шатром,
В безумстве суетного пира,
Поющих буйну песнь и скачущих кругом
От нас созданного кумира.
Смутились мы, твоих чуждаясь лучей.
В порыве гнева и печали
Ты проклял ли пророк, бессмысленных детей,
Разбил ли ты свои скрижали?
(Пушкин III, 225)

Пушкинская тема суетного пира перерастает у Фета в тему торжища и вавилонского крика, а мотив смущения усиливается мотивом стыда. Контраст поэта-пророка, сходящего с таинственных вершин и выносящего народу заветные скрижали, и «бессмысленных детей» (по Пушкину, язычников и идолопоклонников) превращается у Фета в оппозицию пророка, «зрителя ангелов» (аллюзия на сонет «Мадонна»), и бессмысленной черни на

торжище, где вместе с татем и убийцей оказывается уравнен и безбожник. Причем в отличие от Пушкина, отвечающего отрицательно на поставленный вопрос «Ты проклял ли, пророк, бессмысленных детей?» (вторая часть стихотворения «Гнедичу» начинается со слов «О, ты не проклял нас» и выражает концепцию поэта моцартианского типа, свободного от какой бы то ни было даже самой высокой аскетической идеи), Фет предпочитает вообще уклониться от ответа, но эта уклончивость скорее свидетельствует о непримиримой оппозиции боговдохновенного художника и профанной черни в духе пушкинской декларации «Поэт и толпа».

Не случайно в год 50-летия своей музыки Фет напишет стихотворение «Оброчник» (1889), в котором подведет итог полувекового творческого пути. Сегодня оно звучит как своего рода духовное завещание поэта, как его «вдохновенное пророчество» о вполне достигаемом и в наше время свободном синтезе искусства и религии.

Хоругвь священную подъяв своей десной,
Иду – и тронулась за мной толпа живая,
И потянулись все по просеке лесной,
И я блажен и горд, святыню воспевая.

Пою — и помыслам неведом детский страх:
Пускай на пение мне отвечают звери, –
С святыней над челом и песнью на устах,
С трудом, но я дойду до вожденной двери.

В этом стихотворении образ лирического поэта оказывается на высоте всемирного пророческого призвания и в полном соответствии с феноменологическим ликом Божества, каким он откровенно является в лирике Фета.

Глава 8
Три типа гуманизма
в повести Н. В. Гоголя «Шинель»

Петр Петрович. Позвольте, однако ж, заметить вам, Михайло Семеныч, что ж за пьеса, которая без конца? я спрашиваю вас. Неужели и это в законе искусства? Николай Николаич? Ведь это, по-моему, значит принести, поставить перед всеми запертую шкатулку и спрашивать, что в ней лежит?

Первый комический актер. Ну, да если она поставлена перед вами с тем именно, чтобы потрудились сами отпереть?

Петр Петрович. В таком случае, нужно, по крайней мере, сказать это; или же просто дать ключ в руки.

Первый комический актер. Ну, а если и ключ лежит тут же, возле шкатулки?

Николай Николаич. Перестаньте говорить загадками! Вы что-нибудь знаете. Верно, вам автор дал в руки этот ключ, а вы держите его и секретничаете.

Н. В. Гоголь. Развязка Ревизора

Приведенный в качестве эпиграфа фрагмент разговора из драматического этюда Н. В. Гоголя «Развязка Ревизора» свидетельствует о сложности и неоднозначности авторского замысла не только известной комедии, но и вообще большинства художественных произведений писателя, ориентированных, как правило, на притчевый тип иносказания. Сравнение авторской концепции текста с «запертой шкатулкой», а авторской тенденции с «ключом» возникает далеко не случайно. В этом по большому счету и состоит особенность поздних произведений Гоголя – комедии «Ревизор», поэмы «Мертвые души», повести «Шинель».

Именно в связи с гоголевской «Шинелью», из которой, как известно, «вышли» многие писатели второй половины XIX столетия, **Д. И. Чижевский** констатировал: «Вокруг произведений классиков накопились горы предрассудков. Чтобы освободиться от них, надо читать произведения как нечто совершенно новое, неизвестное, никогда не читанное. <...> Надо духовно “вновь родиться”, чтобы получить право и возможность доступа в

сокровищницу искусства»¹. Отмеченный парадокс читательского восприятия «Шинели» объясняется тем, что произведение создавалось самим автором как сложное герменевтическое целое (то есть «пьеса, которая без конца», или «запертая шкатулка», ключ от которой в руках автора) с расчетом на неоднозначное «считывание текста». Е. В. Грекова предложила три объясняющих версии гоголевской «Шинели», которые вызваны «сплетением в единый сюжет трех сюжетов, имеющих различный смысл» и соотносимых, соответственно, с тремя различными уровнями понимания (социально-бытовым, психологическим и христианско-мистическим)². В целом солидаризуясь с предложенным опытом трехверсионного прочтения «Шинели», мы все-таки хотели бы уточнить некоторые общие методологические установки филологического анализа и скорректировать круг частных, конкретных наблюдений над поэтикой гоголевского произведения.

1

«Шинель» Гоголя – произведение такого масштаба, которое заставляет посмотреть на него в перспективе «большого времени» (термин М. М. Бахтина), в контексте глобальных закономерностей исторической поэтики. Но что обнаруживается при таком подходе? Прежде всего, вниманию исследователя приоткрываются истинный предмет гоголевского творчества и парадоксальный в своей глубинной сущности способ художественного изображения человека, выработавшийся в произведениях писателя.

Действительно, можно с полным правом утверждать, что основной предмет творчества Гоголя (что сближает его, между прочим, с гениальным последователем Ф. М. Достоевским) – это загадка человеческой души. В программном заявлении писателя «Дело мое – *душа и прочное дело жизни*»³

¹ Чижевский Д. И. О «Шинели» Гоголя // Дружба народов. 1997. № 1. С. 218.

² Грекова Е. В. Социально-бытовые и христианские начала в повести Н. В. Гоголя «Шинель» // Русская литература века и христианство. М., 1997. С. 233–239.

³ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. / Сост. и коммент. В.А.Воропаева, И.А.Виноградова. М.: Русская книга, 1994. Т. 6. С. 83. Далее все цитаты приводятся по данному изданию с указанием в тексте тома и страницы.

обращает на себя внимание двусоставный характер формулы. «Душа» в данном случае выступает лишь как материал творчества, опыт самонаблюдения и рефлексии художника, как нечто человеческое, даже, может быть, слишком человеческое. Тогда «прочное дело жизни» – область уже не столько душевного, сколько *духовного* содержания, тот важнейший ценностный ориентир, который задает символическую перспективу антропологического эксперимента, которым, по сути, и является все творчество Гоголя⁴.

Известный факт: возникающие при переходе к Новому времени (в период Ренессанса и в эпоху Просвещения) западноевропейские литературы все больше порывали с присущей Средневековью и традиционной народной культуре **теоцентрической** картиной мира. Известный исследователь европейских литератур Л. Е. Пинский обозначил это новое миропонимание, присущее эпохе Ренессанса, как «антропологический подход к человеку», сущность которого состоит не только в признании неизменности человеческой природы, «человеческой натуры» как константы, но и в «гуманистически “языческом” открытии мира *человеческой* (мирской) *культуры* и человека как носителя и *творца культуры*»⁵. **Россия, в отличие от Западной Европы**, не знала полномасштабного влияния Ренессанса, а была лишь затронута его

⁴ Всякий раз, когда речь заходит о специфике художественной антропологии писателя, предельную актуальность приобретает мысль М. М. Бахтина о ценностно-смысловом центре архитектурного видения: «Единство мира эстетического видения не есть смысловое-систематическое, но конкретно-архитектоническое единство, он расположен вокруг конкретного ценностного центра, который и мыслится, и видится, и любится. Этим центром является человек, все в мире приобретает значение, смысл и ценность лишь в соотношении с человеком, как человеческое. Все возможное бытие и весь возможный смысл располагаются вокруг человека, как центра и единственной ценности; все – и здесь эстетическое видение не знает границ – должно быть соотносено с человеком, стать человеческим» (*Бахтин М. М. Собр. соч. Философская эстетика 1920-х годов. М., Т. 1. 2003. С. 56*). О природе антропологического эксперимента в творчестве Гоголя см. более подробно в **наших** работах: *Зырянов О. В.* Роль антропологического эксперимента в художественном мире писателя // Н. В. Гоголь как герменевтическая проблема: к 200-летию со дня рождения писателя. Екатеринбург, 2009. С. 16–32; *Зырянов О. В.* Н. Гоголь и Д. Хармс: границы антропологического эксперимента // Н. В. Гоголь и его творческое наследие. Десятые Юбилейные Гоголевские чтения: Материалы докл. Междунар. науч. конф. М., 2010. С. 265–272.

⁵ *Пинский Л. Е.* Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. М., 1989. С. 56.

отдельными и не самыми существенными проявлениями. Как следствие, в русской словесности конца XVII – XVIII вв. (**то есть** в переходный период от древнерусской литературы к литературе **Нового времени**) мы так и не наблюдаем окончательной победы **антропоцентрической** картины мира.

Как показывает целый ряд монографических исследований⁶, в отечественной словесности XVIII века, хоть и подспудно, но продолжал биться живительный ключ христианской традиции, православно-религиозного понимания мира и человека. Суть реформирования литературной традиции в XVIII веке сводилась не столько к созданию секуляризованной картины мира, сколько к эстетической европеизации системы литературных жанров и модернизации лексико-синтаксического строя литературного языка. *Соотношение сакрального и профанного* продолжало сохранять всю свою значимость для сознания русского писателя Нового времени. Этим объясняется и то обстоятельство, что литературная классика представляет собой своего рода Ренессанс святоотеческого наследия, полноту воплощения национальной духовно-религиозной традиции. Той традиции, которая складывалась в недрах Греко-Византийской цивилизации с IV по XIV век и выразилась в духовном движении возрождения монашества, связанном с исихазмом, **то есть** с той духовно-аскетической дисциплиной постоянной молитвы, центром которой стала святая гора Афон и авторитет афонского монаха, святого Григория Паламы, позднее архиепископа Фессалоникийского (Солунского). Это духовное движение (своего рода восточный вариант Возрождения), по мнению известного философа культуры о. Иоанна Мейендорфа, как раз в XIV веке распространилось и на славянские страны – Болгарию, Сербию и Русь, что получило даже особое наименование «второго византийского влияния». На Руси это выразилось в замечательных образцах духовного творчества, таких, например, как религиозное служение преподобного Сергия Радонежского или «Троица» Андрея Рублева.

⁶ См.: Лотман Ю. М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 127–137; Луцевич Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002

Все это, между прочим, имело далеко идущие последствия для культуры России. По мнению уже упоминаемого о. Иоанна Мейендорфа, именно в духовном возрождении исихазма «свое главное, единое на потребу» «находили великие творцы культуры в XIX веке – Достоевский, Гоголь, Леонтьев, Киреевский...». Но при этом естественным образом возникает вопрос: «Где они обрели Православие?». На него Мейендорф дает следующий ответ: «Даже не в официальных церковных структурах или синодальной администрации: они обрели его в Оптиной Пустыни, там, где горел огонек истины, который не был противен, не был в оппозиции официальной Церкви – совсем нет, но самая жизнь его сохранила там, благодаря торжеству исихазма в XIV веке, который пустил глубокие корни в церковном сознании и сознании народа»⁷. Подобный феномен – органического вращивания исихастской духовности в культуру России – стал возможен благодаря духу Православного предания, той духовно-аскетической традиции, которая идет от Отцов Церкви, а в Новое время – от авторитета преп. Паисия (в миру Петра Величковского). Именно с именем **преп. Паисия Величковского** в культуре Нового времени связывается возрождение духовного авторитета русских монастырей и духовного наставничества, **старчества**, а также широкое вхождение в жизнь практики переводов св. Отцов на русский язык.

Естественно, что дух православно-аскетической традиции не мог не коснуться классической словесности – несмотря на то обстоятельство, что складывалась она, как известно, в лоне новоевропейской романтической культуры. Но ведь и сам романтизм на русской почве – это явление не столь чистой, «беспримесной» природы, как, например, романтизм на Западе (прежде всего, в Германии). Поэтому русский романтизм характеризуется «диффузией эстетических идей» (Ю. В. Манн), осложняясь всевозможными как пред-, так и постромантическими веяниями (сентиментализм, идеи Просвещения, неоклассицизм, реалистические тенденции). Даже такие,

⁷ Мейендорф Иоанн. Духовное и культурное возрождение в XIV веке и судьбы Восточной Европы. [Электронный ресурс]. URL: http://synergia-isa.ru/Minsk_Lekt.doc.

казалось бы, типичные романтики, как Ф. И. Тютчев и М. Ю. Лермонтов, каждый по-особому творчески преодолевают романтическое наследие европейского образца (первый – шеллингизм, второй – байронизм), пропуская комплекс эстетических идей, импортированных с Запада, через призму национального самосознания, своей собственной «русской души». Показательна в этом плане и эволюция воззрений известного русского мыслителя И. В. Киреевского, ощутимо перемещающегося от романтического полюса, предполагающего «психологически истолкованную религиозность», – к патристическому, удостоверяющему ценность духовного опыта и «онтологическое отношение к Богу»⁸. Схожую эволюцию в идейно-философском и художественно-эстетическом направлении обнаруживают и такие великие русские писатели, откровенно демонстрирующие свою приверженность традиции романтизма, как В. А. Жуковский и Н. В. Гоголь.

Необходимо также выразить свое отношение к ставшему уже традиционным для советского литературоведения представлению о Гоголе как критическом реалисте. Утверждение в отечественной литературе классического периода норм реализма совпадает с эпохой позитивистского философствования, что в свою очередь приводит к кардинальной перестройке художественного письма. К художественно-эстетическим новациям в литературе 1840–1850-х гг. Е. К. Созина вполне справедливо относит укрепление метонимически-синекдохического, сигнификативного механизма письма, вступающего в противоречие с христианско-персонологическими интенциями отдельных авторов (в первую очередь Ф. Достоевского) и ведущего к прагматизации религиозных тем, что особенно очевидно проявилось в практике «натуральной школы»⁹. С точки зрения исследователя, данный процесс обусловлен крепнущим представлением русских писателей-реалистов о личности как детерминированном существе, в пределе своего разумного объяснения – именно как *вещи*. Однако у раннего классического

⁸ Антонов К. М. Философия И. В. Киреевского: антропологический аспект. М., 2006. С. 75, 80.

⁹ См.: Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.

реализма, начиная с Пушкина и Гоголя, четко просматривается и другая не менее важная ориентация – на предел абсолютной духовной свободы, или, иначе, полюс *личности*. Вслед за М. М. Бахтиным мы можем смело говорить о некоем магистральном сюжете русской литературы – процессе развеществления личности, *превращения вещи в смысл*, или, иначе, вещной среды – «в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности»¹⁰. В указанном плане прямой исток христианского персонализма и «фантастического реализма» Достоевского просматривается в загадочном наследии Гоголя и особенно в той его части, которая касается повести «Шинель».

По точному утверждению Н. Бердяева, Гоголь «загадочнее Достоевского»¹¹. Но загадочность эта, с нашей точки зрения, во многом спровоцирована неоднозначным способом изображения человека, парадоксальной сущностью авторского мировидения. На поверку оказывается так: истоки амбивалентности в освещении природы человека у Гоголя получают свое объяснение в коренном противопоставлении эстетики и идеологии. Напомним в этой связи суждение Р. Барта: «Контридеология работает под прикрытием вымысла – не то чтобы реалистического, но *верного*. В этом, возможно, и заключается роль эстетики в нашем обществе: формулировать правила *непрямого* и *транзитивного* дискурса...»¹². Отсюда, между прочим, вытекает и удивительное в своей парадоксальности умозаключение исследователя: «Литература производит на меня гораздо более сильное впечатление истины, чем религия»¹³.

Сформулированный Р. Бартом парадокс вполне уместен в разговоре о Гоголе. Не случайно, фиксируя феномен эстетической многоплановости в

¹⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1987. С. 387.

¹¹ Бердяев Н. С. О русских классиках. М., 1993. С. 77. Ф. М. Достоевский по праву считается наглядным примером воплощения религиозного типа сознания в классической литературе: христианское чутье писателя «адекватно его чутью художественному», что привело к тому, что «художественная форма вдруг сделалась драгоценной тканью его христианской мысли» (Фудель С. И. Наследство Достоевского // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991. С. 378). Антропологическая концепция Гоголя, как мы попытаемся показать в дальнейшем, выступает не столь однозначной.

¹² Ролан Барт о Ролане Барте. М., 2002. С. 120.

¹³ Там же. С. 255.

творчестве писателя, В. Зеньковский свидетельствовал: «Иногда Гоголь и сам не замечал наличности разных слоев в его творчестве, их существенной разнородности – и этим совсем запутывал и читателей, и исследователей»¹⁴. Гоголь, можно сказать, глубже других художников в области духовно-практического синтеза искусства и жизни прочувствовал опасность своего рода «искушения эстетикой»¹⁵. Методологическая сложность современного восприятия Гоголя как раз и заключается в том, что безнадежно односторонними, не соответствующими в полной мере эстетической природе гоголевского творчества, оказываются как структурно-формалистические исследования, выполненные с позиции «универсальной поэтики», так и многократно предпринимающиеся попытки рассмотрения произведений писателя в качестве «проекций его религиозного мировоззрения»¹⁶.

В связи с обозначенной выше эстетической многоплановостью гоголевского творчества встает еще одна важная методологическая проблема. В анализе художественного произведения, если он претендует на целостность, очень важно выбрать такой уровень, или срез, художественной реальности, который был бы «равнопротяженным» всему тексту¹⁷. Авторская концепция человека в таком случае могла бы выступить «ключом» к постижению смысла художественного целого у Гоголя. Но при этом актуализируется задача различения и установления статуса отдельных деталей сюжета (при допущении, разделяемом нами вслед за Е. В. Грековой, что действие гоголевской «Шинели» разворачивается одновременно в трех сюжетных

¹⁴ Зеньковский В. В. Гоголь // Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М., 1997. С. 144.

¹⁵ Мы позволили себе воспользоваться формулой (чуть трансформировав ее), предложенной в недавнем исследовании: Трофимов И. В. Искушение литературой. Николай Гоголь и эстетика духовной прозы первой половины XIX века. Ульяновск, 2006.

¹⁶ Есаулов И. А. Пасхальность в поэтике Гоголя как научная проблема // Гоголь как явление мировой литературы: Сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. М., 2003. С. 56.

¹⁷ Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 14. В свою очередь исследователь опирается на методологическое требование, выдвинутое еще А. П. Скафтымовым в работе 1924 г. «Тематическая композиция романа «Идиот»: «“полнота пересмотра всех слагающих произведение единиц” (на том или ином равнопротяженном тексту срезе анализа)» (Там же. С. 15).

плоскостях). Так, в художественном тексте, с одной стороны, выделяются детали, которые строго закреплены за одним каким-то сюжетом и потому оказываются «лишними» с точки зрения двух других сюжетов. С другой стороны, особое значение в тексте получают именно такие трехзначные детали, «смысл которых мерцательно изменчив, так как одна и та же деталь имеет различный смысл в разных пластах произведения»¹⁸. Именно к таким деталям, скрепляющим в единое целое содержимое сразу же трех выделенных сюжетов, в дальнейшем ходе анализа мы будем присматриваться особенно внимательно.

Итак, применительно к гоголевской «Шинели» осуществление опыта феноменологического прочтения и процедур герменевтической интерпретации выводит к возможности установления трехверсионной структуры смысла. Выделение – в порядке ценностно-символического усложнения – трех стратегий читательской рецепции вызвано иерархией присутствующих в повести Гоголя смысловых позиций: соответственно, «версий» *социального, эстетического и христианского гуманизма*. При этом сразу же заметим, что все три опыта прочтения нацелены на полный текст произведения и ставят своей целью интерпретацию не только основной части повести или отдельных ее фрагментов, но и (что особенно важно) «фантастического окончания» рассказываемой истории.

2

Первый подход к «Шинели» – традиционное ее прочтение как повести о маленьком человеке, бедном чиновнике, вечном титулярном советнике, вся мечта которого и состояла лишь в том, чтобы сшить себе новую шинель с блестящей куницей на воротнике (предел мечтаний, заданный социальным положением героя). Но пропажа шинели и служебное «распекание» генерала сводят бедного чиновника в могилу. В виде призрака-мстителя он возвращается на улицы Петербурга, чтобы срывать с проезжающих

¹⁸ Грекова Е. В. Социально-бытовые и христианские начала в повести Н. В. Гоголя «Шинель». С. 233.

чиновников шинели (не случайно один из первых вариантов повести имел название «Повесть о чиновнике, крадущем шинели»), и не успокаивается до тех пор, пока не завладевает генеральской шинелью – по всей вероятности, даже с бобровым воротником. «Кто был ничем, тот станет всем» – так можно было бы вкратце резюмировать опыт социально-гуманистического прочтения «Шинели», согласно которому смысл фантастического эпилога сводится к идее социального возмездия. Стоит ли специально оговаривать, что в советском литературоведении данная трактовка пользовалась особенной популярностью.

Социальный гуманизм призван реабилитировать образ Башмачкина, воззвать к его человеческой сущности. Но в свете социально-гуманистической защиты героя достаточно рискованно звучит заявление о непомерно «пылких поклонниках и последователях Гоголя»: «Они решили, что Башмачкин хороший. Что любить его надо за то, что он жертва. Что в нем можно открыть массу достоинств, которые Гоголь забыл или не успел вложить в Башмачкина»¹⁹. Объяснение этому в авторской концепции героя, имеющей синтетический характер и включающей социальное объяснение человека – на правах одного из возможных – в перспективу более сложного и неоднозначного смыслообразования.

В основу сюжета «Шинели» Гоголь кладет ситуацию искушения и грехопадения святого мученика, правда, вставив данный сюжет в оправу эстетической проблематики – темы художника-переписчика, одержимого платоновским эросом²⁰. Отсюда, кстати сказать, не только сюжетная раздвоенность повести, но и, прежде всего, психологическое «двоение», борьба противоречивых моральных тенденций в душе самого автора²¹.

¹⁹ Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности. 2-е изд., дораб. М., 1995. С. 100.

²⁰ Впервые эта сторона проблематики образа Акакия Акакиевича Башмачкина была акцентирована в уже цитируемой нами статье: Чижевский Д. И. О «Шинели» Гоголя. С. 213, 215.

²¹ См.: Ермаков И. Д. «Шинель» Гоголя как органическое целое // Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М., 1999. С. 248, 254.

Второй вариант интерпретации «Шинели» – с позиции эстетического гуманизма – позволяет обнаружить в образе главного героя черты художника гофмановского типа, а в его «*светлом госте* (реминисценция из «Таинственного посетителя» В. А. Жуковского: «Кто-то светлый к нам летит». – О. З.) в виде шинели» – возлюбленную, невесту и жену художника, облагораживающую душу мечту, вариант платоновского эроса (ср.: «*вечная идея будущей шинели*»). Не случайно должность переписчика и освоенное в совершенстве искусство каллиграфии сближает героя с «положительно прекрасным» лицом русской литературы – **князем Мышкиным**²². Данная концепция наряду с социальным гуманизмом также призвана реабилитировать человеческую сущность Акакия Акакиевича: в самой приверженности героя механическому переписыванию она приоткрывает серьезный творческий потенциал личности (ср.: «Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его... <...> Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало» [3, 111–112]).

Совершающаяся по ходу сюжета переориентация сознания Башмачкина с букв-фаворитов на «вечную идею будущей шинели», казалось бы, повышает духовно-эстетический статус героя: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу...» [3, 120]. Холостое и отчужденное от мира существование Акакия Акакиевича на какое-то время сменяется возможностью духовной конвергенции, обретением пусть и кратковременной гармонии с миром. При этом потеря шинели, с которой герой буквально срастается не только физически, но и духовно, воспринимается как крушение его

²² Сближение данных персонажей русской классической литературы см. в специальном исследовании: Эпштейн М. О значении детали в структуре образа // Вопросы литературы. 1984. С. 139.

излюбленной мечты, крах всего его жизненного существования, что выливается в подлинный акт богоборчества. На смертном одре Башмачкин «сквернохульничал», так что присутствующая при этом старуха-хозяйка крестилась, как бы ограждая себя от нечистой силы. На этой же почве дают о себе знать балладно-романтические мотивы: фантастический эпилог – своего рода продолжение бюргеровской «Леноры», серьезно-пародийное обыгрывание исходной балладной ситуации. Мертвый жених («заложенный мертвец», не успокоившийся дух Акакия Акакиевича) возвращается с того света, чтобы завладеть своей возлюбленной – вожденной шинелью, с которой он так сроднился в своем одиноком и бедном существовании. Поистине, несчастный, не утоленный страстью художник!

Однако заметим, что апология художника и его «вечной идеи» («приятной подружки жизни», «светлого гостя в виде шинели») подтверждается лишь в модусе эстетического прочтения повести. В другом отношении обычная практика *правописания* героя, боязнь его допустить при переписывании ошибку (буквально: *погрешность*) уже предполагает иное, духовно-религиозное измерение смысла. Точно так же и увлечение идеей шинели выдает в героя одержимость греховной страстью, а самого «светлого гостя» превращает в «шинель-блудницу»²³. Постижение гоголевской повести, наиболее адекватное авторскому замыслу, в полной мере учитывающее глубину духовного универсума классического текста, – возможно лишь с позиции христианского гуманизма²⁴.

²³ См. работу с красноречивым названием: *Кривонос В. III. Шинель-блудница (Вокруг «Шинели» Гоголя)* // Творчество Н. В. Гоголя: истоки, поэтика, контекст. СПб., 1997.

²⁴ Вслед за С. Н. Булгаковым проведем разграничение двух видов гуманизма – социального (или гуманности) и христианского: «Для гуманности совсем не существует греха, а зло она знает только как следствие плохой общественности; для христианства социальное зло есть лишь одно из проявлений зла космического, и притом не высшее, не предельное. Социальный прогресс, наряду с успехами гуманности, а отчасти и в связи с ними, может сопровождаться и самыми утонченными формами зла духовного, как и сама она может в конце концов стать личиной антихриста. Поэтому, будучи непримиримо к злу духовному, христианство отнюдь не имеет такой же непримиримости к злу внешнему, и в частности социальному... Оно знает заповедь *верующего терпения* (которое вовсе не есть ни духовная пассивность, ни раболепство), ибо не хочет стать жертвой провокации зла. Но

Христианская концепция вступает в прямой конфликт с угождением человеческим страстям²⁵, стараясь если не осудить их в полной мере, то, во всяком случае, обнаружить их проблемно-негативную подоплеку. Эстетическая апология страсти вступает здесь в противоречие с христианским осуждением страстей, что и обуславливает «двоение» моральной интенции авторского сознания.

Представляется глубоко ошибочным недифференцированный взгляд на природу страсти у Гоголя, совершенно уравнивающий, с одной стороны, любовь Башмачкина к буквам – этим чистым духовным абстракциям (ср.: «Мало сказать: он служил ревностно, – нет, он служил с любовью» [3, 111]), а с другой, то состояние одержимости, которое завладевает сердцем героя под влиянием шинели – самой настоящей земной материи. Хотя и здесь имеет место некое «двоение» авторской установки: сама мысль о шинели поначалу приобретает черты платоновского эйдоса (ср.: «...он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» [3, 120]), но позднее, **герой впадает в грех, причем в полном соответствии с описанными в святоотеческой аскетике этапами развития греха (от «прилога» к «собеседованию» и «страсти»)**, что окончательно вытесняет из души Башмачкина его привычное смирение и подвижничество. Вот лишь некоторые (причем не самые броские) приметы страстного вожделения, заставляющие пересмотреть образ подвижника-аскета: «Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали *самые дерзкие и отважные*

очевидно, что самая эта заповедь есть чудовищный соблазн для гуманизма, который почти всегда поэтому имеет возможность *превзойти* христианство в гуманности» (Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 347–348).

²⁵ Здесь следует напомнить известный фрагмент из 11-й главы первого тома «Мертвых душ» о человеческих страстях («Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти...») и более поздний комментарий к нему самого автора. После ознакомления в Оптиной Пустыни с книгой св. Исаака Сирина Гоголь против этого места собственноручно начертил карандашом на экземпляре «Мертвых душ», принадлежавшем А. П. Толстому: «Это я писал в “прелести”, это вздор – прирожденные страсти – зло, и все усилия разумной воли человека должны быть устремлены для искоренения их» [5, 554]. О святоотеческом понимании страстей см.: Нил Сорский, преп. Наставление о душе и страстях. СПб., 2007; Седых М. Что играет мною? Страсти и борьба с ними в святоотеческом учении православной Церкви. М., 2001.

мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник? Размышления об этом чуть не навели на него *рассеянности*. Один раз, переписывая бумагу, он чуть было даже не сделал *ошибки*, так что почти вслух вскрикнул “ух!” и *перекрестился*» [3, 120]); «Он *чувствовал* всякий миг минуты, что на плечах его новая шинель, и несколько раз даже *усмехнулся* от внутреннего *удовольствия*» [3, 122]); «Он взглянул на него (прежний капот свой. – О. З.), и сам даже *засмеялся*: такая была далекая разница! И долго еще за обедом он все *усмехался*, как только приходило ему на ум положение, в котором находился капот» [3, 123]). Ведущий мотив страсти и сопровождающие его побочные мотивы огня, рассеянности, смеха и внутреннего удовольствия явно относятся к разряду тех многозначных деталей, которые **имеют** различные, порой даже прямо противоположные коннотации, в зависимости от того сюжета, в котором получают свое адекватное осмысление.

Интерпретируя образ Акакия Акакиевича в свете христианского гуманизма, ключ к пониманию «запертой шкатулки» (метафора герменевтической загадки классического произведения) чаще всего усматривают в тексте **Священного** Писания: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкопывают и крадут; // Но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляет и где воры не подкопывают и не крадут; // Ибо, где сокровище ваше, там будет и сердце ваше»²⁶. Но с ключом этим следует обращаться предельно осторожно. Даже социологический и формально-эстетический подходы, придерживаясь, казалось бы, прямо противоположных позиций, но отвергая значимость каких-либо евангельских аллюзий, не столь различествуют в оценке центрального гоголевского персонажа. Суть идейно-эстетической оценки сводится ими, как мы видели, к реабилитации (в какой-то мере даже к апологии) социальной и душевно-психологической природы героя. Что касается философско-религиозной парадигмы, то оценка героя в ней представляется куда более сложной и неоднозначной.

²⁶ Евангелие от Матфея. Гл. 6. Ст. 19–21.

Еще Д. И. Чижевский на место распространенного в социально-гуманистической критике сочувствия к «маленькому человеку» вывел из гоголевской «Шинели» этико-религиозную идею о том, что «мир и *черт* ловят человека не только великим и возвышенным, но и мелочами» и что «если человек всю душою запутался в этих мелочах, ему нет спасения»²⁷. При этом примечательно, что Д. И. Чижевский не пытался «давать интерпретации “Шинели”», исходя из святоотеческой литературы: для него принципиально важным оставался именно имманентный разбор гоголевского произведения. Но данный вывод становится еще более категоричным (по сути, даже граничащим с догматизмом), когда исследователи начинают исходить в своей интерпретации из приоритета интертекстуальной стратегии, выстраивая символические параллели с евангельским сюжетом, но забывая о внутритекстовых факторах произведения, о системе внутренних контекстов и их ценностной иерархии. Отсюда и появляются выводы о «духовной гибели Башмачкина», о герое как «одной из гоголевских мертвых душ», как «одном из предостережений писателя заблудившемуся человечеству»²⁸. Но так ли уж категоричны авторские оценки героя?

Вряд ли стоит забывать, что образ Башмачкина у Гоголя «наделен чертами аскета-подвижника, “молчальника” и мученика» и что смерть героя «может восприниматься одновременно как “избавление” и “награда”, а его страдание и мученичество – как искупление грехов мира»²⁹. Но в то же время очевидно и другое: прилепившись душой к «сокровищам на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут», Башмачкин изменяет своему житейному предназначению.

В духовно-религиозном аспекте образ Башмачкина (имеется в виду первая половина повести) актуализирует черты христианского аскетизма, природа

²⁷ Чижевский Д. И. О «Шинели» Гоголя. С. 217.

²⁸ Бухаркин П. Е. Об одной евангельской параллели к «Шинели» Н. В. Гоголя: (К проблеме внетекстовых факторов смыслообразования в повествовательной прозе) // Концепция и смысл: Сб. ст. в честь 60-летия проф. В. М. Марковича. СПб., 1996. С. 208.

²⁹ Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 165, 171.

которого очень точно определена С. Н. Булгаковым: «Не нужно *до конца* предаваться заботам и интересам мира сего, каковы бы они ни были, нужно соблюдать по отношению к ним известную внутреннюю дистанцию, сохранять духовную свободу»³⁰. Действительно, до того самого момента, когда Башмачкин безраздельно предается мечте о новой шинели, он представлен у Гоголя как герой-аскет, сохраняющий избыток духовной свободы, независимый от воздействий внешнего, материального мира. С образом же «светлого гостя в виде шинели» в повесть привносятся ситуация меркантилизма и ощутимые знаки культуры эвдемонизма, а с ними и критические события искушения и испытания героя, заканчивающиеся трагической катастрофой.

Житийное предназначение героя – прежде всего следование внутренней программе, начертанной в имени святого Акакия, **то есть** «незлобивого, кроткого, смиренного». Именно с осуществлением этой житийной программы связана такая особенность героя, как владение божественным даром «проникновенного» слова. Самый выразительный пример такого «проникновения» – ситуация испытания молодого чиновника, недавно определившегося в департамент и буквально застывшего (знаменитая фигура «окаменения» у Гоголя) от услышанных слов сущего мученика Акакия Акакиевича. Вот что говорит по этому поводу резонерствующий автор-повествователь: «И что-то странное заключалось в словах и голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое преклоняющее на жалость, что один молодой человек, недавно определившийся, который, по примеру других, позволил было себе посмеяться над ним, вдруг остановился, как будто пронзенный, и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде. Какая-то неестественная сила оттолкнула его от товарищей, с которыми он познакомился, приняв их за приличных, светских людей. И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами:

³⁰ Булгаков С. Н. Свет невечерний. С. 347.

“Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?” – и в этих проникающих словах звенели другие слова: “Я брат твой”» [3, 111].

Однако уже в этом приведенном отрывке, широко известном как «гуманное место» Гоголя, предчувствуется нечто ужасающее: если не прямая угроза морального воздаяния, то устрашающее воздействие некоей таинственной апокалиптической стихии (ср. «что-то странное», «как будто пронзенный», «какая-то неестественная сила»). Устрашающе-стихийный момент поистине «апокалиптического синтеза» усиленно зазвучит в другой сюжетной ситуации – ужасного испытания, которому подвергнется в эпилоге повести значительное лицо генеральского звания. Здесь уже не остается места «проникающему» голосу – покривившийся рот мертвеца, пахнувший «страшно могилою», произносит иные «речи». Но именно к внутреннему преображению (каким бы пародийным и логически непоследовательным оно ни выглядело) самого значительного лица сводится «фантастическое окончание» повести: «И с этих пор почти всякий день представлялся ему бледный Акакий Акакиевич, не выдержавший должностного распеканья» [3, 133]; «Но ужас значительного лица превзошел все границы... <...> Бедное *значительное лицо* чуть не умер. <...> Это происшествие сделало на него сильное впечатление» [3, 135].

«Ключом» к смысловой структуре гоголевской «Шинели» становится прецедентный текст – житие св. Акакия Синайского из «Лествицы» Иоанна Лествичника³¹. Это вариант «кризисного» жития, совмещающего сразу же две сюжетные линии: святого угодника Акакия и великого грешника – зловерного старца, виновного в гибели Акакия. Пародическое обыгрывание сакрального текста жития – в целях создания глубоко оригинальной художественной притчи, своего рода «мистерии искупления» (Н. А. Бердяев) – во многом объясняет смысл «фантастического» эпилога повести, призванного помимо

³¹ В любимой Гоголем «Лествице» Иоанна Лествичника, изображающей ступени христианского совершенствования, в 8-м слове «О негневливости и кротости» приводится житие св. Акакия Синайского. Интерес к этому святому подтверждает и собственноручно сделанная Гоголем выписка из Минеи месячной о преподобном **Акакии** (см.: [8, 756–757]).

всего прочего напомнить человеку, что «он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства» [9, 403].

Философско-антропологический эксперимент, развернутый на страницах гоголевской «Шинели», может быть уподоблен механизму судебного процесса. Обвиняя своих героев, Гоголь, казалось бы, занимает позицию прокурора: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может статься с человеком» [5, 118]. Но, с другой стороны, автор солидаризуется с оправдательным словом адвоката. Как заметил (правда, по другому случаю) Д. С. Мережковский, «тут правда и сила смеха вдруг изменили Гоголю – он пожалел себя в Чичикове»³². Однако с таким же правом можно утверждать, что Гоголь пожалел себя в Башмачкине (равно как в Поприщине и Плюшкине³³). Недаром писатель апеллирует к третьей позиции, точке зрения «другого», которую должен представить в поэме чуткий к авторским настроениям и способный к творческому диалогу читатель. Именно читателю Гоголь отводит роль своеобразного «суда присяжных». А долг присяжного – разглядеть в обвиняемом не просто *вещь*, а человека, не жалкую «прореху на человечестве», но именно *лицо*, более того, *личность*. Таким образом, Гоголю важнее соревновательный характер судебного процесса, которому и соответствует трехверсионная структура художественного сюжета, ибо ни страстно-гневная отповедь прокурора, ни лирически-оправдательное слово адвоката не исчерпывают собой последней мысли автора о тайне души современного человека.

³² Мережковский Д. С. В тихом омуте. М., 1991. С. 246.

³³ См.: Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (Апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 66, 78. Метод апологии одного из самых низких героев Гоголя, базирующийся на методике медленного чтения, исследователь именует «потенциальным литературоведением». В сходном ключе решается проблема онтологии возвышенного у Гоголя, увязываемая с идеей духовного роста героя и утверждением им ценности сверхжизненного существования (см. об этом: Кравченко О. А. Категория возвышенного: эстетика и поэтика. Донецк, 2011. С. 172). В «Шинели» также проявляется «гоголевская жажда возвышенного», однако, она обнаруживает некое трагическое противоречие, вызванное к жизни духовно-эстетическим раздвоением самой природы человеческой страсти.

Глава 9

«Откровение о человеке» Ф. М. Достоевского сквозь призму христианской антропологии

В исследовании с примечательным заглавием «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» известный русский философ Н. А. Бердяев писал: «Достоевский прежде всего великий *антрополог*, исследователь человеческой природы, ее глубин и ее тайн. Все его творчество – антропологические опыты и эксперименты. Достоевский – не художник-реалист, а экспериментатор, создатель опытной метафизики человеческой природы. Все художество Достоевского есть лишь метод антропологических изысканий и открытий»¹. Данное высказывание может быть с полной уверенностью применено к одному из поздних «фантастических рассказов» Достоевского, взятому из «Дневника писателя» за 1877 год, – «Сон смешного человека». Данное произведение, можно сказать, в чистом виде задает антропологическую модель художника, выражает его «откровение о человеке».

Несмотря на свой, казалось бы, минимальный объем, рассматриваемое произведение Достоевского «поражает предельным универсализмом» и «изумительным художественно-философским лаконизмом». По словам все того же М. М. Бахтина, «“Сон смешного человека” – почти полная энциклопедия ведущих тем Достоевского»². Действительно, начиная с жанрового подзаголовка, выбора самого героя и формы повествования и кончая проблемными аспектами авторской антропологии – все это развитие и в какой-то мере завершение излюбленных идей, художественно-философских принципов писателя.

¹ Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 55.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского 1929, 1963 // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 167–169.

Для начала обратим внимание на жанровый подзаголовок произведения – «фантастический рассказ». Вообще заметим, что феномен «фантастического» в сознании художника постоянно связывается с представлением о «реализме в высшем смысле», или таком реализме, который не ограничивается только верностью фактам, эмпирическим содержанием, но прямо предполагает авторский субъективизм, систему ценностей, идеал самого художника. В таком случае фантазия – это уже не мечта, а сверхреальное или символическое пророчество, как, например, в следующем парадоксальном заявлении Достоевского: «А мы нашим идеализмом пророчили даже факты» (т. 28, кн. 2, с. 329)³. Специально изучавший этот вопрос исследователь Карен Степанян, в конце концов, приходит к выводу о том, что «слова “фантазия”, “фантастический” употребляются Достоевским для обозначения духовных реалий, закрытых для правильного видения и понимания сознанием атеистическим, греховным или замутненным всяческими мистическими измышлениями»⁴. В качестве подтверждения данного тезиса приведем лишь два характерных признания писателя: «Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное, видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала – это все еще пока для человека фантастическое» (т. 23, с. 44); «Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа, опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп» (т. 13, с. 115).

Фантастическое у русских писателей (и Достоевский здесь особенно показательная фигура) закономерно сближается с понятием «чудесного»⁵.

³ Здесь и далее все цитаты из произведений писателя приводятся по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. В самом тексте в скобках указываются соответствующие том, книга и страница данного издания.

⁴ Степанян Карен. «Сознать и сказать»: «реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005. С. 36.

⁵ Говоря о фантастическом, Ц. Тодоров специально подчеркивал, что это «не автономный жанр, а граница между двумя жанрами: чудесным и необычным» (Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 30). Исследователь даже пытался с грамматической точки зрения отграничить семантическую сферу фантастического от области чудесного и необычного: «... категория чудесного соответствует неизвестному, невиданному до сих пор феномену, который должен произойти, т. е. будущему; в случае необычного необъяснимые факты сводятся к уже известным, имеющемуся опыту, т. е. к прошлому. Что же касается фантастического, то, очевидным образом, характерные для него колебания могут иметь место только в настоящем» (Там же. С. 31).

Важность данной категории в системе эстетических воззрений художника определяется, прежде всего, антипросветительским, антипозитивистским характером его мировоззрения, признанием мистической природы человека, корни которой, как оказывается на поверку, залегают «не здесь, а в мирах иных» (т. 14, с. 290), в области трансцендентного.

Фантастическое у Достоевского (в противоположность тому, что находим, например, у Гоголю) – это не «фантастика злого» (Ю. В. Манн), а, скорее, напротив, фантастика Божественно-доброго начала, высших провиденциальных сил, вторгающихся в мир человеческого существования и по-отечески опекающих человека. Приведем еще одно высказывание К. А. Степаняна: «“Реализм в высшем смысле” не вмещал онтологического бытия сатаны – и, думается, не случайно, ибо здесь реально был Бог»⁶. В этом плане «фантастическое» у Достоевского освобождается от мистического ужаса манихейской картины мира (или уравнивания, фаталистического противоборства Божественных и демонических сил) и уже напрямую смыкается с категорией «чудесного», причем (что особенно важно) в ее канонической православно-религиозной трактовке.

Примечательна композиция рассказа, точнее, его архитектурная конструкция. Пять небольших главок со столь же крохотным эпилогом запечатлевают важнейшую тему Достоевского-художника – кризис нигилистического типа сознания и «восстановление погибшего человека», иначе говоря, путь человеческой души к спасению. Сотериологическая тема напрямую выводит писателя к основам христианской антропологии.

Сотериологическая задача, важнейшая для христианской антропологии, задает следующую логику учения о человеке. В основу систематики кладется *провиденциально-символический* принцип структурирования. Таким образом в христианской антропологии выделяются четыре важнейших фазиса, или

⁶ Степанян Карен. «Сознать и сказать». С. 63. С точки зрения данного исследователя, каждый роман Достоевского представляет собой чаще всего незримое, но порой и открытое «явление Христа, несущего людям Благою Весть о спасении», причем подобное явление Христа принципиально «отличается от явления божества или (мифологического) героя» (Там же. С. 18, 20).

зона, ведущих человека к спасению, в каждом из которых прослеживается сущностная природа человека и ее качественные видоизменения. Во-первых, человек рассматривается в его первозданном, «райском» состоянии, т. е. до грехопадения, Во-вторых, христианская антропология включает в себя учение о грехопадении человека и его следствиях (о так называемом личном и первородном грехе). В-третьих, в систему христианско-антропологических взглядов входит учение о Церкви, таинствах и благодати как средствах, способствующих христианской жизни, или преодолению падшей природы человека. Наконец, в-четвертых, христианская антропология немыслима без эсхатологии (или учения о последних временах, конце мира). Учение о частном и Страшном суде, приходе антихриста, преображении земли, воскресении мертвых и о жизни будущего века – закономерная часть христианского учения о человеке.

Примечательно, что все четыре важнейших пункта христианской антропологии представлены в рассказе Достоевского. Они-то, собственно говоря, и задают в полной мере архитекtonику «фантастического рассказа». Правда (но об этом чуть позднее), писатель нарушает кое-где логику следования указанных пунктов христианской антропологии, хотя и сохраняет при этом главную ее сотериологическую составляющую, т. е. верность ведущему сюжету спасения человеческой души, дополняя его (как мы увидим в дальнейшем) выразительнейшим мотивом, в качестве которого выступает важнейшая для христианских представлений о человеке категория «сердце» (в противоположность более рациональной и «головной» категории «ума»).

Начало рассказа говорит само за себя. Исходная черта сюжета корреспондирует с выбранной формой повествования (жанр исповедальных записок, тип повествования *Ich-erzählung*), которая генетически восходит к традиции «Записок из подполья». Отметим почти полное совпадение зачинов обоих произведений: «Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я все еще не оставался

для них таким же смешным, как и прежде» («Сон смешного человека»); «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень» («Записки из подполья», т. 5, с. 99). Оба героя (подпольный парадоксалист и «смешной человек») на начальной черте своего развития – это носители уединенного типа сознания, воплощение того духовного тупика, к которому приводит «подпольная» психология, или философия солипсизма (ср.: «...может быть, и действительно, ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится, ибо, может быть, весь этот мир и все эти люди – я-то сам один и есть»).

Не случайно единственным выходом из этого духовного кризиса «смешному человеку» представляется поначалу мысль о самоубийстве. И подводит его к этой мысли, во-первых, гордыня, страшный с христианской точки зрения смертный грех (ср.: «...я всегда был так горд, что ни за что и никогда не хотел никому в этом признаться. Гордость эта росла во мне с годами, и если б случилось так, что я хоть перед кем бы то ни было позволил бы себе признаться, что я смешной, то, мне кажется, я тут же, в тот же вечер, раздробил бы себе голову из револьвера»), и, во-вторых, развивающаяся на этой почве философия солипсизма (или человеконенавистничества, доходящего до полной нравственной и духовной апатии). «Я вдруг почувствовал, – признается сам себе «смешной» как на духу, – что мне *все равно* было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было». «На свете везде *все равно*» – вот девиз «смешного человека», во всяком случае до момента обретения им истины. Но этому роковому заблуждению ума будет противостоять, казалось бы, случайная встреча с девочкой на улице и та неожиданно проснувшаяся в душе героя жалость к маленькому и отверженному существу. «Одним словом, эта девочка спасла меня», – подытоживает герой происшедший с ним случай, оборачивающийся, говоря словами Пушкина, «мощным орудием Провидения».

Будем помнить, что рассказ Достоевского по большому счету – это рассказ с *эпифанией*, т. е. с обретением некоего скрытого смысла бытия (того, что сам герой называет «истиной»), а, может быть, еще точнее, это рассказ с *теофанией*, так как в конечном счете речь идет о спасении человека и обретении внутри его самой идеи Бога. Согласно все той же христианской антропологии, отношение человека к окружающему миру дополняется и поверяется системой межличностных отношений (вспомним подпольного парадоксалиста и Лизу, смешного человека и девочку), а также отношением человека к самому себе и отношением к Богу (и с Богом). Именно таким нам представляется метафизический смысл рассказа «смешного человека». И здесь на первый план выступает существенная оппозиция *ума и сердца*.

В начальной главке рассказа обращает на себя внимание следующий характерный момент: герой постоянно пытается разрешить для себя мысль о самоубийстве, апеллируя при этом именно к разуму (даже застрелиться он планирует не иначе как в голову, конкретно – в правый висок), но почти ни разу не обращается к мотиву сердца. Всего лишь одна оговорка по ходу рассказа: «Мне вдруг представилось, что если б потух везде газ, то стало бы отраднее, а с газом грустнее сердцу, потому что он все это освещает». Второе упоминание о сердце приходится во 2-й главке на тот самый переломный момент, который в сюжетно-фабульном плане обозначен мотивом сновидения (ср.: «Сны, кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце, а между тем какие хитрейшие вещи проделывал мой рассудок во сне! Между тем с ним происходят во сне вещи совсем непостижимые»). Противопоставление ума и сердца, столь важное для христианской антропологии, наконец-то прямо выговаривается в сюжетной структуре рассказа. И далее, начиная с 3-й главки, оно уже проходит красной нитью через весь рассказ.

Приведем лишь самые важные контексты словоупотребления:

«Вдруг приснилось мне, что я беру револьвер и, сидя, наставляю его прямо в сердце – в сердце, а не в голову...»;

«Глубокое негодование загорелось вдруг в сердце моем, и вдруг я почувствовал в нем физическую боль...» (осложнение мотивом страдания и боли – примечательный сам по себе факт валентности мотива сердца);

«...совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце»;

«Я ждал совершенного небытия и с тем выстрелил себе в сердце» (именно с сердцем идентифицируется личность человека, полнота его личностной экзистенции);

«...но сущность сердца моего оставалась со мною во всей глубине» (глубина сердца, его сокровенность – важнейший параметр духовной жизни человека);

«...ощутив, как укол булавки, в сердце моем унижение мое»;

«Страх нарастал в моем сердце»;

«Я ждал чего-то в страшной, измучившей мое сердце тоске»;

«...родная сила света, того же, который родил меня, отзывалась в моем сердце и воскресила его, и я ощутил жизнь, прежнюю жизнь, в первый раз после моей могилы» (соседство мотивов «сердце» и «воскресения» не случайно, ибо речь опять-таки идет о полноте духовного преображения человека);

«Они не страдали за меня, когда я, в слезах, порою целовал их ноги, радостно зная в сердце своем, какою силою любви они мне ответят» (сознание сердца – выражение оксюморонного плана, но очень точно выражающее область сердечных предвидений и предчувствий, своего рода мудрости, сокровенного знания сердца);

«... они (песни) выливались из сердца и проникали сердца» (в этой связи напомним пушкинское «Глаголом жги сердца людей»);

«Оно (значение песен) оставалось как бы недоступно моему уму, зато сердце мое как бы проникалось им безотчетно и все более и более»;

«...я предчувствовал всех их и славу их в снах сердца моего и в мечтах ума моего»;

«...во сне моем я видел или прочувствовал лишь одно ощущение, порожденное моим же сердцем в бреде...»;

«...оно (ощущение сна) только одно уцелело в до крови раненном сердце моем...»;

«Пусть сон мой породило сердце мое, но разве одно сердце мое в силах было породить ту ужасную правду, которая потом случилась со мной? Как бы мог я ее один выдумать или пригрезить сердцем? Неужели же мелкое сердце мое и капризный, ничтожный ум мой могли возвыситься до такого откровения правды!»;

«...этот атом лжи проник в их сердца и понравился им»;

«...они до того захотели быть невинными и счастливыми вновь, опять, что пали перед желанием сердца своего, как дети, обоготворили это желание, настроили храмов и стали молиться своей же идее...»;

Мы уже отмечали, что мотив *сердце* маркирует важнейший переломный момент перехода ко сну (конец 2-й главки). Показательно, что тот же самый маркер используется и для обозначения обратного перехода в главке 5-й, перед самым графическим отступом, или отбивкой, означающей переход к эпилогу: «Тогда скорбь вошла в мою душу с такой силой, что сердце мое стеснилось, и я почувствовал, что умру, и тут... ну, вот тут я и проснулся».

Соотнесем сюжетно-фабульную основу сновидения «смешного человека», странным образом оказавшегося на звезде Сириус, с обозначенной выше провиденциально-символической логикой христианской антропологии. Можно прямо утверждать: Достоевский следует этой предустановленной логике, хотя и допускает при этом одну очень существенную инверсию.

Первым делом у него, как и положено, идет изображение райского состояния первобытных людей. Здесь подчеркивается верность этих безгрешных детей природе. То были дети Солнца, которые еще не знали Бога, поэтому у них не было необходимости в религии и церкви. Далее писатель изображает стадию грехопадения, особенность которой состоит как раз в том, что она удивительным образом совмещается с сюжетом эсхатологического плана. В этом-то, собственно говоря, и состоит главная особенность антропологического эксперимента Достоевского, резко отличающая его от канонической модели христианской антропологии.

Вместе с тем такое форсирование стадий в духе самого писателя. Не этим ли объясняется и особый характер его антропологи, который уже цитируемый нами Н. А. Бердяев назвал «апокалиптической мыслью о человеке», поскольку она постоянно «подходит к краям, пределам и концам» (с. 69).

Значение картины конца времен, выписанной достаточно эффектно, с поистине драматической силой, заключается в том, что она призвана подчеркнуть идею поиска веры, необходимость религиозных ориентиров для заблудшего человечества. И здесь вступает в свои права притча о блудном сыне. По-отечески пекущийся о своих детях «смешной человек» возлюбил их больше после того, как они прониклись грехом и испытали настоящее, неподдельное страдание.

Последняя стадия для Достоевского – и в этом состоит смысл пророчества его «смешного человека» – восстановление нарушенной связи с Богом посредством сораспятия с Христом. Идея христоцентризма и искупления грехов человечества с навязчивой силой вторгается в сознание «смешного человека», полностью завладевая им.

Приведем, на наш взгляд, очень точное замечание митрополита Антония (Храповицкого) из его «Пастырского изучения людей и жизни по сочинениям Ф. М. Достоевского». Он акцентирует наше внимание на «кресте благоразумного разбойника, или, напротив, разбойника-хулиателя» как

наиболее типическом варианте сюжета у Достоевского. Но в то же время пастырь глубокомысленно замечает, что «между двумя различными крестами непременно должен быть третий, на который один разбойник уповает и спасается, а другой изрыгает хулы и погибает» (Достоевский и Православие, 1997, с. 74). Этот третий крест, располагающийся посредине, и определяет христоцентризм как ведущую черту художественной антропологии Достоевского.

Отметим еще один момент, требующий специального объяснения: речь идет об отступлении Достоевского-художника от догматического порядка христианской антропологии, которое с легкой руки К. Н. Леонтьева получило название «розового христианства». В статье «О всемирной любви (Речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике)» Леонтьев писал: «Христос, повторяю, ставил милосердие или доброту *личным идеалом*; Он не обещал нигде торжества *поголовного братства на земном шаре*... Для такого братства необходимы прежде всего уступки со всех сторон. А есть вещи, которые *уступать нельзя*» (Там же, с. 271); «Ф. М. Достоевский, по-видимому, – один из немногих мыслителей, не утративших веру в *самого человека*» (с. 272).

Идея тысячелетнего царства праведников (так называемое первое воскресение, как это изображает книга Откровения Иоанна Богослова), переносится Достоевским по *эту сторону* истории. Действительно, это тысячелетнее царство обещано еще в конце этого исторического зона, до того, как наступит второе воскресение (ср.: «И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет», гл. 21, ст. 1).

Анализ фантастического рассказа Достоевского иллюстрирует одну очень важную мысль о необходимости нахождения адекватного спектра прочтений, той системы ценностных координат, которая могла бы быть органичной именно для данного писателя. Все это выводит нас к перспективам этноконфессионального подхода, составляющего неотъемлемую задачу

современной этнопоэтики, призванной ответить на вопрос, что делает Достоевского не просто русским, но самым христианским из писателей.

ГЛАВА 10

РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

Художественный мир Мамина-Сибиряка далеко не исчерпывается лишь социально-историческим аспектом. Решающим аргументом, свидетельствующим о включенности писателя в основное, магистральное русло отечественной классической словесности, становится складывающаяся в творчестве писателя особая антропологическая концепция, в которой человек предстает феноменом экзистенциально-психологического и духовно-религиозного порядка. Такового рода реализм, в сознании художника не случайно сближающийся с толстовской манерой письма, по его же собственному определению, «одухотворенный»³², поскольку к социально-бытовой проблематике в нем примешиваются вопросы национальной духовности, высоких человеческих страстей, греха и покаяния, совести и веры.

Первым, кто заговорил об «одухотворенном реализме» художника, был исследователь И. А. Дергачев. Еще в работе 1969 г. «Особенности реализма Мамина-Сибиряка» ученый писал, что для творчества писателя «характерно постоянное изменение авторского художественного сознания», что само по себе «делает трудным суммарное определение реалистического метода Мамина» [Дергачев 1973, с. 77; см. также: Дергачев 2005, с. 8]. Позднее исследователь констатировал тот факт, что «творчество самого Мамина в девяностые годы развивается в различных направлениях, которые на первый взгляд не должны были сочетаться в творчестве одного художника. Но

³² Данный термин встречаем в записной книжке Мамина, в заметках к роману «Падающие звезды», датированных предположительно 1896 г. [см.: Дергачев, 1981, с. 228]. Приводим интересующий нас фрагмент из записной книжки писателя: «Друг детства Никифоров, сын генерала, а сейчас толстовец; Бургардт, сын столяра, а сейчас аристократ. Первый – представитель одухотворенного реализма, а второй – искусства для искусства» [РГАЛИ, ф. 316, оп. 2, ед. 12, л. 54].

постоянное стремление писателя слушаться самой действительности вело к самостоятельной проверке возможностей различных направлений. Сочетание столь разнородных тенденций (имеются в виду «социально-бытовой», «этнографический» реализм и крепнущая в 1890-е гг. тенденция к символической обобщенности и притчевости. – О. З.) затрудняет определение свойств и особенностей художественного метода Мамина-Сибиряка» [Дергачев 1981, с. 228]. Обозначенный самим писателем метод «одухотворенного реализма» И. А. Дергачев определял как «синоним того “романтического реализма”, который обнаружен рядом исследователей в творчестве Короленко и некоторых других авторов». По мнению исследователя, «Мамин, один из сильнейших “бытовых” реалистов», который «не отрицал возможности эволюции реализма» в сторону неоромантических и символистских тенденций [Там же].

Постановка вопроса об «одухотворенном реализме» заставляет пересмотреть наши представления об аксиологической системе художественного мира писателя. В самом общем виде модель художественной аксиологии Мамина может быть представлена в виде нескольких концентрических кругов. Первый и самый внешний круг – факторы социально-исторической детерминации. Именно они задают взгляд на Мамина как писателя-«натуралиста» или яркого представителя социологического реализма в русской литературе. Однако под внешней оболочкой в художественной аксиологии Мамина просматривается и второй, более глубинный слой – романтические и народно-поэтические представления о добре и зле, силе и красоте, напрямую соотносящиеся с коллективным опытом русского народа. Наконец, центрирующим «ядром» художественной аксиологии писателя выступает духовно-религиозная аксиоматика, верность автора православно-христианской системе ценностей.

Напомним, что начинал Мамин в рамках романтической парадигмы художественности, о чем свидетельствует его ранний роман «В водовороте

страстей» (1876). Приметы романтизма – не только в стилизации народно-поэтической речи, но в первую очередь в философии фатализма, в концепции предопределения человеческой судьбы, в демонизации злой, преступной страсти. Все это в целом повторяет известную канву «Страшной мести» Н. В. Гоголя, параллели с которой напрашиваются сами собой. В центре романного сюжета романтический образ Архипа Рублева – классического преступника, вынашивающего – совсем в духе гоголевской повести – идею «страшной мести». Напротив, образ другого мужского персонажа, Назара Рассказова, несмотря на всю его приверженность страстям таит в себе возможность духовного преображения личности, что также согласуется с романтическим представлением о человеке. Авторская концепция у Мамина напрямую смыкается с религиозной точкой зрения, согласно которой человек ответствен за содеянное, несет личную вину за происходящее, что откровенно заявлено во «всемирной исповеди» Рассказова: «Православные! Я, старый грешник, виноват во всем!.. Грехи родителей взыскиваются на детях» [X, т. 1, с. 224].

В этом плане особенно показательны женские образы романа. Не случайно в финале произведения (после трагического самоистребления героев-мужчин) все три женщины (жена Рассказова и его дочь, а также жена Рублева) объединяются в скиту с целью замаливания грехов, как своих собственных, так и в особенности содеянных активной натурой мужских персонажей. Тем самым финал романа оставляет надежду на возможность духовного перерождения человека: покаяние и молитва, стремление отмолить свои личные и родовые грехи – единственный путь спасения для преступной и страстной человеческой души.

Может показаться, что в своем последующем развитии, на этапе творческой зрелости, в период создания романов уральского цикла Мамин отступает от романтической концепции человека, отдавая предпочтение откровенно натуралистическим тенденциям. Аналогии Мамина с Э. Золя, причисление писателя к натуралистическому направлению «золаистского

типа» – избитые штампы советского маминоведения. Но и в этом вопросе не все так однозначно. Идея врожденности человеческого характера, обусловленности его средой и наследственностью в 1870–1880-е гг. носилась, что называется, в воздухе, более того, становилась «общим местом» социально-философского сознания. Она могла прийти к писателю не только из естественно-научных концепций, но, например, и из философии А. Шопенгауэра. Кстати, в записной книжке Мамина сохранились многочисленные выписки из известных книг немецкого философа «Мир как воля и представление» и «Максимы и афоризмы». Обращение к ним позволяет во многом прояснить идейно-философскую позицию писателя и специфику его художественного метода в произведениях второй половины 1880-х – начала 1890-х гг.

Как показывают выписки Мамина, в учении Шопенгауэра его привлекли несколько идей: во-первых, «учение о страстях мира», или теория воли, соотношения натуры и индивидуальности, и, во-вторых, «философия отчаяния», или учение о страдании и счастье. Шопенгауэр исходил как из некоей аксиомы, что и подчеркивает Мамин в своих выписках, – из признания воли как сущности мира. «Мир как целое, как космос, есть представление, но это только с внешней стороны, со стороны оболочки; по внутренней же стороне, по сущности он есть воля» [РГАЛИ, ф. 316, оп. 2, ед. 3, л. 29]. Однако воля трактуется как «желание жизни» и, следовательно, как «зло», как нечто, что «постоянно запутывает человека», ведет к «страсти, потребности, страданию» [Там же, л. 30]. «Абсолютная, объемлющая весь мир, несознательная воля безвыходно опутывает человека, преднося пред его взором иллюзии и заставляя его преследовать цели, противоположные его истинному счастью» [Там же, л. 31].

Индивидуальность человека, по Шопенгауэру, детерминирована его натурой: «Достойно удивления, как индивидуальность (здесь и далее подчеркивания в цитатах принадлежат Мамину. – О. З.) каждого человека, подобно некоему окрашивающему веществу, отмечает и точно определяет

все действия и мысли человека вплоть до самых незначительных; в последних человек обозначает свой характер часто вполне, потому что в важных делах люди держатся настороже, а в мелочах, не долго думая, следуют только указаниям своей натуры» [Там же, л. 34]. Однако несмотря на это Мамину не менее дорога идея «самостоянья» личности, духовной активности человека. Не случайно в философии Шопенгауэра он акцентирует момент активной творческой позиции: «Счастье зависит от того, каковыми мы будем сами – от нашей индивидуальности. Только то, что человек носит в самом себе, то, что остается с ним в уединении, то, что никто не может ни дать, ни отнять, – составляет его неотъемлемое достояние» [Там же, л. 33]; «Ни один мыслящий человек не будет сомневаться в том, что нравственную свободу следует искать не где-либо в природе, но вне природы» [Там же]. В другой записи Мамина под общим названием «Вообще по философии» читаем: «Сущее может и должно быть дано не только в своих многообразно отраженных проявлениях, образующих предметный мир, но и внутри нас, как наша внутренняя основа» [Там же, л. 35]. Отсюда и следующее определение искусства со ссылкой на Прудона: «Искусство есть идеалистическое представление природы и нас самих, с целью физического и нравственного усовершенствования нашей породы» [Там же, л. 36].

Кажется вполне обоснованным предположение, что старательно выведенные в записной книжке Мамина морально-философские и эстетические сентенции, позаимствованные из трудов немецкого философа (между прочим, «властителя дум» И. Тургенева, Ф. Тютчева, А. Фета, Л. Толстого), не могли не соответствовать духовному настрою самого писателя, системе его аксиологических представлений о сущности человека и задачах искусства. Со всей смелостью можно утверждать, что в центре творческого внимания Мамина-художника располагаются проблемы нравственной свободы и волевой активности человека, в обязательном порядке подлежащие духовно-нравственной оценке и согласующиеся с идеей личностной ответственности, внутреннего совестного суда.

В зрелом творчестве писателя указанная тенденция только нарастает, освобождаясь от ультраромантической окраски, получая глубоко нравственное и гуманистическое наполнение. Продемонстрируем сказанное на примере повести «Охонины брови» (1892), в которой еще сильны черты фольклорной поэтики, принципы народно-поэтической стилизации в духе балладного драматизма. Может даже создаться впечатление, что выведенные в повести утеснители народа (игумен Моисей, заводчик Гарусов, воевода Чушкин) – типы садистов, действия которых ничем не мотивированы, кроме их внутренних, психофизиологических реакций. Но Мамин-Сибиряк очень точно расставляет знаки социально-исторического порядка. «Игумен Моисей попал в разгар монастырского лихолетья (имеется в виду введение «новых духовных штатов», т. е. ограничение монастырских прав на владение землей и крестьянами. – О. З.), и это окончательно его ожесточило» [Мамин-Сибиряк, 1984, с. 258]. Жестокость Гарусова также отчасти объясняется тем, что он принимает дьячка Арефу за подосланного игуменом Моисеем шпиона. Сам герой напуган тем, что новое народное сопротивление, захватившее казаков, заводской люд и башкиров, «будет почище монастырской дубинщины» [Там же, с. 287]. Не случайно при встрече с Арефой в других обстоятельствах Гарусов прикидывается бродягой: «от прежнего зверя один хвост остался» [Там же, с. 302]. Жестокость с одной стороны порождает ответную жестокость, кровь смывается кровью. Даже сам воевода, осуждающий игумена Моисея и Гарусова за излишнюю кровожадность, вынужден признать: «Затеснили вконец крестьян, вот теперь и расхлебывайте кашу... Озлобился народ, озверел. У всякого своя причина» [Там же, с. 319]. Из эпилога повести мы узнаем, что шайка разбойников во главе с пугачевским атаманом Белоусом убивает злобного игумена Моисея, но со старым воеводой Полуэктом Степанычем расправляется иным, довольно забавным образом: воеводу взяли в полон, высекли и отпустили домой.

В обрисовке типа народного разбойника Мамин исходит из народно-поэтических представлений, этико-эстетической системы народных ценностей, что найдет отражение и в цикле очерков «Разбойники» (1895). Атаман Белоус в повести «Охонины брови» изображен не как кровожадный и неумолимый преступник: подчеркивается масштаб его личности, внутренняя драма героя: «Закроет глаза атаман и все видит, как старый воевода голубит его Охоню. Вскочит он как бешеный, метнется по комнате и себя не помнит. Не воротить Охони, не переломить молодецкого сердца, не износить мертвого горя. Несколько раз ночью атаман подходил к затвору, брался за дверную скобу – и уходил ни с чем: не хватало его силы» [Там же, с. 334–335]. Автор-повествователь целомудренно умалчивает о сцене гибели Охони. Фигура умолчания в таком случае особенно красноречива: «Он [Белоус] сам отправился в затвор и вывел оттуда Охоню. Она покорно шла за ним. Терешка и Брехун долго смотрели, как атаман шел с Охоней на гору, которая поднималась сейчас за обителью и вся поросла густым бором. Через час атаман вернулся, сел на коня и уехал... <...> Охоня была найдена зарезанной на горе, в виду Служней слободы» [Там же, с. 337]. Автор избегает ненужного морализаторства. В этом плане он продолжает традицию исторического повествования, известную нам по гоголевской повести «Тарас Бульба».

Наконец, самый глубинный уровень авторской аксиологии, связанный с центральным персонажем повести. Это дьячок Арефа, который изначально – еще до всех событий рассказываемой им «скорбной повести» – готов был постричься в монахи. Не в этом ли и состоит телеология сюжета: «Да и не стоило на миру жить. Отдохнуть хотел Арефа и успокоить свою грешную душу. Будет, до зла-горя черпнул он мирской суеты, и пора о душе позаботиться» [Там же, с. 255]. Не случайно прошедший весь ад гражданской войны Арефа в финале повести вдруг самым неожиданным образом (мотив чуда!) оказывается на церковной паперти в осажденной слободе: он сидит там, закрыв лицо руками и горько плача. А в эпилоге мы узнаем, что дьячка

Арефу присудили к пострижению в монастырь. Молитвы дьячка, посылаемые святому Прокопию, таким образом, оказались услышаны. И не потому ли услышаны, что Арефа всегда знал ответ на вопрос: «Главная причина, кто сильнее: преподобный Прокопий али Гарусов?..» Конечно, «преподобный Прокопий вызволит и от Гарусова». Духовно-молитвенный подвиг одолевает материально-физическую силу. В этом как раз и состоит, по Мамину, идея истинного величия «маленького человека», представление о подлинном героизме как «самостоянии» личности.

Следует также особо отметить: в широкий мотивный комплекс русского национального характера у Мамина, о чем уже шла речь, органически входят черты религиозного сознания героя-простолюдина. В отличие от русских писателей духовно-религиозной ориентации, представителей так называемого «духовного реализма», прежде всего Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, Мамин в большинстве своих произведений фиксирует внимание именно на бытовых формах религиозности, как они проявляются в духовном строе простого русского человека, лишенного нарочито-обостренных форм философской рефлексии. Об этом очень точно в свое время выразился М. Е. Салтыков-Щедрин в хронике «Пошехонская старина»: «...Самый неразвитый, задавленный ярмом простолюдин имеет полное право называть себя религиозным, несмотря на то, что приносит в храм, вместо формулированной молитвы, только измученное сердце, слезы и переполненную вздохами грудь. Эти слезы и воздыхания представляют собой бессловную молитву, которая облегчает его душу и просветляет его существо. Под наитием ее он искренно и горячо верит» [Салтыков-Щедрин, с. 77].

В полной мере прояснить значение молитвы в системе духовно-нравственных представлений Мамина-Сибиряка позволяет очерк «У Скорбящей», тем более что молитвенное состояние разворачивается здесь не только в сюжетно-фабульной конструкции, иначе говоря, в истории, связанной с персонажами, но и в образе самого автора-повествователя,

глубоко интимном строе его личностного сознания. Молитва, по собственному замечанию автора, вызывает у него «привычное благоговение», что способствует откровенному признанию: «Я люблю такие старинные церкви, в которых вас охватывает какое-то тихое раздумье. Воображение поднимает картины далекого детства, слова первой детской молитвы» [VI, 1982, с. 366]. Размышляя о специальном культе Скорбящей (образе Богоматери), получившем широкое распространение на Руси, автор-повествователь замечает: «А сколько потом эта Скорбящая приняла бабьих слез и пролила свое божественное утешение в изболевшую душу! Вы только представьте себе положение, когда человек уже ниоткуда даже не ждет помощи, слова участия и милости, а тут можно прийти и выплакать все свое горе, очистить свою душу покаянием и найти душевный покой» [Там же, с. 378].

Еще один важный аспект молитвы у Мамина – ее гендерная окраска. Изливаемая в молитве «истерзанная бабья душа» не столько уравнивает женщину с мужчиной (в социальном плане), сколько позволяет ей проникнуться чувством человеческого достоинства, ощущением духовной свободы, возвыситься до общечеловеческого положения: «Стоит посмотреть, как молятся вот эти бабы Скорбящей – они чувствуют себя здесь людьми, это самое главное» [Там же, с. 373]; «Все наполнено совестью, и нет больше ни мужчин, ни женщин» [Там же, с. 382].

По мнению Мамина, молитва истинна и только тогда выполняет свою функцию, когда исходит из сердца самого молящегося. Но писатель знает и изъяны начетнической молитвы, которая творится машинально – устами, а не сердцем. В таком случае «это рефлекс – не больше...» [Там же, с. 374]. Знает Мамин и другую сторону молитвы, когда она теряет свою власть, одолеваясь наваждением человеческой страсти. Так, в повести «Пир горой» выведен страстный женский характер Агнии Ефимовны, замужней женщины, тайно влюбленной в молодого человека Капитона Титыча. О состоянии души героини автор признается: «Какие ужасные ночи она проводила в своем

заточении... и все думала о нем... Пробовала отмаливать это наваждение, но и молитва не спасала – не было в ней настоящей молитвы» [Мамин-Сибиряк, 1991, с. 171]. Ненастоящая молитва – это молитва не Богу, а греховному началу в человеческой душе, развивающейся преступной страсти, когда образ любимого человека, как наваждение, замещает в сознании молящегося образ верховного божества.

Несмотря на критическую ревизию традиционной религиозной культуры и подрыв авторитета священства в российском обществе (современником всех этих тенденций как раз оказался Мамин-Сибиряк), художнику в своих произведениях удалось воплотить величайшие по своей духовности образы священнослужителей (достаточно обратиться к рассказам «Ранний батюшка», «Великий грешник», «Последняя треба» и др.).

Воспоминаниями о благородном образе отца – Наркиса Матвеевича Мамина, бескорыстного служителя приходской церкви, и памятью о скончавшейся жене М. М. Абрамовой проникнуто одно из самых пронзительных произведений писателя – «Последняя треба» (1892). В жанровом отношении это рождественский рассказ, действие которого приурочено к важнейшему событию «евангельского» календаря – празднику Рождества и торжественной заутрене в честь этого праздника. Печальное известие об умирающей жене лесника Евтропа, неудачно разрешившейся родами, грозит серьезно осложнить праздничный ход церковной службы. Оставляя паству, священник местной церкви Савелий отправляется на заимку лесника, чтобы справить последнюю требу – принять «глухую исповедь» умирающей, вконец обессиленной женщины-роженицы, причастить ее и прочитать ей отходную. Именно к исполнению священнического долга, своего пастырского предназначения – этого поистине Божьего дела – и сводится центральный сюжет рассказа.

Реальность чуда – так можно было бы определить жанровый архетип рождественской истории. Разворачивающиеся реальные события, равно как и события календарного праздника, группируются вокруг единого

сакрального центра деревянной церкви села Поломки – местного образа Богоматери, усердной заступницы всех нуждающихся и страждущих. Примечательно, что сама церковь воспринимается священником как «родная мать» [VIII, т. 2, с. 164].³³ В центре же этого сакрального пространства – особо чтимый местной паствой образ Богоматери с «кротким ликом» и «предвечным Младенцем с простертыми вперед руками» [с. 163].

Кульминация рассказа – видение священника, которое в повествовательном плане подается, однако, как самая настоящая реальность. Используемая автором нарративная стратегия такова, что до самого конца читатель так и не может однозначно расценить данный сюжетно-повествовательный ход: явь это или предсмертное видение попа Савелия? Для наглядности приведем целый фрагмент – концовку третьей главки:

...Сейчас и обедню начинать. Слава Богу, все благополучно! А народ уже ждет попа в церкви. Только подъехали сани к ограде, как и колокол загудел. Поп Савелий быстро заходит в церковь и чувствует, как его охватывает живое тепло... Он идет прямо к местному образу, хочет помолиться и видит чудо: младенец Христос улыбается ему и протягивает руки... Страшно сделалось попу Савелию, жутко, а другие ничего не замечают и только смотрят на него.

– Смотрите... смотрите... – шепчет поп Савелий. – Великое чудо мне недостойному...

И все-таки никто не видит, и попу Савелию делается еще страшнее, а предвечный Младенец все улыбается и все тянет к нему простертыми вперед ручками [с. 172].

Описание чудесного видения, разворачивающегося как картина в сознании попа Савелия, настолько убедительно и очевидно, что представляется полной реальностью. Но реальность эта явно провиденциального характера, когда Божественное произволение воспринимается как ответная реакция на встречное движение к Богу самого человека³⁴. Более того, как показывает рассказ Мамина, онтология чуда подготавливается исподволь и, прежде всего, в словах самого автора,

³³ Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

³⁴ Нечто подобное наблюдается и в прозе И. А. Бунина. Рассматривая его рассказ «Воды многие», Н. В. Пращерук оценивает данное явление как *реальность духовного*: «Устанавливаемая в рассказе реальность присутствия Бога усиливает у героя потребность понять смысл земной человеческой судьбы и одновременно (при всей неразрешимости этой проблемы для человека) дает радость ощущать себя во власти Божьей воли, вверить свою жизнь божественному промыслу» [Пращерук, с. 287–288]. То, о чем пишет исследователь, прямо пересекается с сюжетом маминского рассказа и проясняет логику поступка его главного героя – попа Савелия.

сливающихся с духовным откровением героя: «Господи, какая ночь, и какое вечное чудо творится кругом нас каждый час и каждую минуту, и как мы не замечаем этого чуда... Разве жизнь кончается хоть на одно мгновенье?..» [с. 169].

Особую роль в рассказе играет также мотив детскости, начиная с описания святого младенца Христа на храмовой иконе и вплоть до самого финала, когда скорчившийся в креслах поп Савелий «казался таким маленьким». Как сказано у Мамина, он «лежал в креслах с блаженно счастливым лицом, как тихо заснувший ребенок» [с. 176]. Сравнение с ребенком получает особый смысл в контексте известного евангельского изречения Христа: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» [Мф., 18: 3]. С детскостью связана еще одна черта попа Савелия – его простота, что подчеркивается как в речи повествователя («простец, а не поп» [с. 161]), так и в репликах баб – прихожанок храма («И поп у нас простой...»; «Простой, на что проще...» [с. 173]). Простота главного героя оборачивается жалостью и состраданием к своей деревенской пастве, а также самоотверженной, жертвенной любовью во имя ближних. Именно за такую бескорыстную службу, верность своему священническому долгу награждается поп Савелий со стороны Матушки Заступницы чудным видением (ср.: «Великое чудо мне недостойному...»).

В связи с вышесказанным проясняется символический смысл заглавия рождественского рассказа, в котором сходится целая система значений: согласно словарю В. И. Даля, треба – это «отправление таинства или священного обряда»; «Св. причастие, кровь и плоть Христова, запасные дары»; «жертва, приношение, жертвоприношение» [Даль, с. 427]. Именно «жертвенная» семантика последней требы объясняет духовный подвиг отца Савелия, подчеркивая христианский смысл его праведнической кончины.

Еще одно немаловажное обстоятельство: действие маминского рассказа начинается и заканчивается в сельском храме, сакральном пространстве, объединяющем всех верующих прихожан в единую семью,

некую соборную целостность. Речь, таким образом, идет не просто об отдельных личностях (поп Савелий, потерявший жену лесник Евтроп, умудренный опытом старик церковный староста, все прочие лесные мужики и бабы), но именно о соборной общности людей, о духовном коллективе, сплоченном общей христианской моралью. Отмеченная особенность взгляда художника фокусирует внимание на такой сущностной черте русского мировоззрения, которую С. Л. Франк справедливо усматривал в «мифологии» (в противоположность «я-философии» Запада), в присущем русскому народу чувстве соборности, в сознании русской православной церкви³⁵.

В 1890-е гг. Мамин-художник напрямую возвышается до «одухотворенного реализма», причем не только в своих рассказах с установкой на притчу или легенду («Охонины брови», «Лебедь Хантыгая» и др.), но и в целом ряде лирико-философских миниатюр, своего рода стихотворений в прозе. Так, в крохотном эскизе «Душа проснулась» (1893) писатель уже близко подходит к образцам духовной прозы святителя Игнатия (Брянчанинова) из его «Аскетических опытов» («Кладбище», «Роса», «Дума на берегу моря», «Сад во время зимы»).

Эскиз примечателен прежде всего своей духовной «подкладкой», атмосферой ожидания и переживания чуда, его онтологической реальности. В центре сюжета – пасхальная история, связанная с оживлением души расслабленного инока-раскольника Касьяна. Отметим лейтмотивную структуру «чудесного» сюжета: «Еще с вечера честная братия маленького раскольничьего скита... готовилась к чуду...»; «Никто не знал об этом чуде, кроме братьев-инок...»; «Итак, все готовились к чуду»; «О, это было великое чудо...»; «Каждую весну повторялось это чудо...»; «Да, чудо

³⁵ С точки зрения философа, это «нечто совершенно иное и много более реальное, чем только сообщество или общность верующих, как в протестантизме, ибо она именно и есть та реальная духовная сущность, которая несет надвременную и всеохватывающую реальность мистического тела Христова, без участия в котором не существует спасения, не существует духовной пищи для личности» [Франк, с. 179, 180].

свершилось...» [Мамин-Сибиряк, 1917, т. 12, с. 127–128]. И вот, наконец, кульминация рассказа – обмен реплик келаря Пафнутия и брата Касьяна:

– Брат Касьян, слышишь ли?

– Слышу... Был мертв и ожил [Там же, с. 128].

Цитируемое изречение, завершающее данный фрагмент, уводит к концовке евангельской притчи о блудном сыне [Лк., 15 : 24]. Смысл его – в воскрешении согрешившей и раскаявшейся души к новой, вечной жизни. Именно оно и уподобляется настоящему, истинному чуду!

Еще один момент в философском этюде Мамина, обращающий на себя внимание, – параллелизм картин природы и событий душевно-психологического мира. Не случайно автором подчеркивается временной рубеж оживания души: весенняя ночь, которая сменяется «ликующим утренним светом», восходящим весенним солнцем; высыпавшая на проталинках яркая зелень и играющая в поднебесье перелетная птичка. Поющий тысячью голосов лес сливается с тихим иноческим пением. Лес при этом характеризуется «как живой», что закономерно подготавливает пробуждение от сна души инока Касьяна.

Сюжет оживания души подкрепляется особо колоритным «одухотворяющим» сравнением героя с птицей: «Иноки плакали от умиления, плакал и Касьян: к нему вернулась жизнь. Он видел и слышал и мог говорить и удивляться. Неужели прошла целая зима? Живая душа вернулась в это изможденное тело, как перелетная птица в старое гнездо. Брат Касьян мог теперь молиться и славить Бога» [Мамин-Сибиряк, 1917, т. 12, с. 128]. Данный фрагмент текста, как мы можем догадываться, перекликается с известной песней-романсом В. А. Жуковского «Весеннее чувство»: «Чем опять душа полна? / Что опять в ней пробудилось? / Что с тобой к ней возвратилось, / Перелетная весна?» [Жуковский, с. 97].

Присмотримся к еще одному произведению Мамина-Сибиряка – роману «Весенние грозы», который был опубликован в 1893 г. на страницах

журнала «Мир Божий» и знаменовал выход писателя из жизненной драмы, последовавшей в связи со смертью его второй жены. Учтем, что подобный всплеск религиозных настроений не мог не сказаться на общем характере романа. По определению А. Груздева, «Весенние грозы» – это тенденциозный роман, в котором большое место занимают авторские морально-дидактические декларации. Понятно, что в советскую эпоху именно данная сторона романа подвергалась самой ожесточенной и несправедливой критике³⁶. Однако при жизни писателя роман находил и достаточно высокие оценки, о чем свидетельствует, к примеру, восторженный отзыв Скабичевского: «И повел этот настоящий Мамин, старый наш друг, несколько длинноватый, но зато чрезвычайно обстоятельный и такой чарующе задушевный, такой хватающий за сердце рассказ о том, как в одном захолустном восточном городке жили да поживали, веселились и горевали, ссорились и мирились, женились и умирали некие люди, ничем не замечательные, но очень хорошие его знакомые» [цит. по: Дергачев, с. 249].

Таким образом, разноголосица критических мнений заставляет вплотную задуматься над признанными самим писателем законами жанра, по которым (и только по которым, если вспомнить известное суждение А. С. Пушкина) его и «следует судить». Иными словами, вопрос стоит так: насколько художественно обоснована в романе «Весенние грозы» авторская тенденциозность? Является ли она привнесенным извне и потому в структуре художественного целого неорганичным элементом или же все-таки она прямо вытекает из выбранного писателем жанрового типа романа?

Произведение «Весенние грозы» реализует, можно сказать, в чистом виде жанровую модель семейного романа: социально-исторический контекст сведен в нем к минимуму, так что создается даже впечатление, что действие романа причастно вечности или, по крайней мере, «большому

³⁶ См. заявление Е. А. Боголюбова – комментатора текста романа в советском издании: «Потеряв революционную перспективу и вследствие этого утратив общественный оптимизм, герои Д. Н. Мамина-Сибиряка ищут утешения и отрады в сентиментально-реакционной философии всепрощения и в религиозно-мистических настроениях» [Мамин-Сибиряк, 1948–1951, т. 7, с. 362–363].

времени». В центре внимания писателя-романиста – отношения «младших» и «старших» в семьях Клепиковых и Печаткиных. Испытывая в материальном плане большие затруднения, «старшие» тем не менее главную задачу своей жизни видят в том, чтобы вывести детей в люди, дать им по тому времени престижное гимназическое и университетское образование. Для писателя ограниченность действия романа «семейным кругом» имеет принципиальное значение: это для него не столько ограничение духовной проблематики, сколько вовлечение в самую суть нравственного бытия.

Семейный роман под пером писателя перерастает в роман воспитания, в котором важную роль начинают играть метаморфозы «младших» героев. Особенную эволюцию переживают мужские персонажи – Сергей Клепиков и Григорий Печаткин, которые в большей степени интегрированы в социальный контекст, а следовательно, и более подвержены в жизни всевозможным искушениям. Так, Клепиков-младший, по сути, повторяет судьбу карьериста – дяди Конусова (попутно отметим «говорящую фамилию» данного персонажа, этимология которой прорисовывается из сравнения с фамилией положительного героя Володи Кубова: конус не что иное, как «деформированной формы», «срезанный» куб). Получается, что университетское образование, приобщение к «святой науке» еще далеко не гарантия нравственного совершенства личности. «Виноваты мы сами», – размышляет по этому поводу младшая сестра Сергея – Катя Клепикова, близко стоящая к авторской точке зрения: «Потому что мы сами дрянные людишки, которых не спасает даже святая наука» [Мамин-Сибиряк, 1948–1951, т. 7, с. 245]³⁷.

Женские персонажи из «младших» (Катя Клепикова и Люба Печаткина) несмотря на все их жизненные перипетии куда более укоренены в нравственном бытии, ибо прямая задача их жизни – не преследование честолюбивой карьеры, а создание семьи. Поэтому не случайно особое место

³⁷ Далее текст романа цит. по данному изданию, т. 7, с указанием страниц в скобках.

в системе романых персонажей отводится Катерине – героине, воплощающей, по сути, авторский идеал.

В самом глубинном, нравственно-философском смысле «Весенние грозы» – это роман-притча, сюжетная система которого удачно иллюстрирует «библейскую мораль», по коей, если перефразировать известные строчки В. А. Жуковского из элегии «Сельское кладбище», люди «должны учиться» жить и умирать. И в первую очередь, конечно же, – жить, ибо, учтем, основное внимание в романе уделяется именно молодым людям, только что вступающим в большую, взрослую жизнь и делающим в ней первые шаги.

«Библейская мораль» сказывается в романе в самых, казалось бы, бытовых вещах. Примечательно, что любимое занятие «старших» (старика Якова Семеновича и Петра Афанасьевича Клепикова), которое привлекает к себе и «младших», – рыбная ловля, или, иначе, «апостольское ремесло». Открывая рыболовный сезон (характерно, что на Фоминой неделе), герои усиленно молятся на Никольскую церковь, ибо, по преданию, именно Николай-угодник считается рыбачьим Богом.

Обращает на себя внимание, что основное действие романа, его ведущие сюжетные «линии» напрямую связаны с евангельским календарем. Так, не случайно радостное настроение Клепиковых-старших по поводу зачисления их сына Сергея в гимназию сравнивается с воздействием праздника: «точно у нас *воскресение* (курсив наш. – О. З.). Ей-богу...» [с. 106]. Болезнь Григория Ивановича Печаткина (фамилия героя восходит к «первопечатнику», а мудрое его слово, подобно печатному, врезывается на всю жизнь в «чуткое детское ухо» Кати Клепиковой) падает на четвертую неделю Великого поста, а смерть этого «праведника в миру» приходится на второй день праздника Пасхи. Размолвка Кати Клепиковой со своей подругой Любочкой происходит перед масленицей, а стимулируемый кризисом переходного возраста героини «период смутного раздумья», который заканчивается неожиданной катастрофой, падает на время Великого

поста (важно также учесть замечание автора о том, что «Пасха была поздняя»). В IV главе заключительной, третьей части романа показан строгий рождественский пост в семье Клепиковых. В сочельник в этой семье усиленно постятся все, кроме Петушка (самого младшего) и «образованного» Сергея Клепикова, живущего на особицу и совсем изменившего христианским обычаям, в связи с чем Клепиков-отец назидательно замечает: «Мальчику нужна выдержка, а то не будет ничего знать – ни Бога, ни черта» [с. 275].

К лучшим страницам романа следует отнести фрагмент гл. XI из второй части, изображающий ход великопостного богослужения в общинной церкви, увиденный глазами героини Кати Клепиковой в один из самых драматических моментов ее жизни (получение известия об измене любимого человека Григория Печаткина). Позволим себе привести достаточно обширную цитату: «Монастырский колокол уныло и редко звонил к великопостной вечерне, сзывая духовное стадо к покаянной молитве. Ни на одной городской церкви не было таких колоколов, как у монашек, – звон получался певучий, тонкий, голосистый, точно это были колокола-женщины. Монашки немало гордились своим малиновым звоном, сравнивая его с горластыми городскими колоколами. Но всего лучше он был в великий пост, так ласково приглашая нагрешивших за год городских обывателей к примирению с собственной совестью» [с. 235]. Тут же автор передает ощущение героини от великопостной молитвы Ефрема Сирина: «Какая хорошая эта великопостная молитва, которая просит о даре не зреть прегрешения брата моего... Да, именно нужно уметь не видеть эти прегрешения, и это величайший дар. Катя открыла в церковной службе много такого, чего раньше не замечала. Особенно ей нравилась эта скрытая грусть о человеческом несовершенстве – ведь оно, это несовершенство, во всех и в ней, может быть, больше, чем в других. Часто ее охватывало такое хорошее и теплое религиозное спокойствие, и она уносила его домой, как святыню. Служба ей казалась даже короткой. Хотелось стоять в своем уголке долго-

долго, без конца, и чувствовать, что есть что-то громадное, необъятное, всепоглощающее, перед чем отдельное существование не больше одной из тех пылинок, какие кружатся в солнечном луче. Она именно и чувствовала себя такой пылинкой и чувствовала теплоту и свет этого солнечного луча...» [с. 236]. В приведенном отрывке поражает удивительное сочетание с точки зрения авторского стиля морально-религиозной риторики и душевно-духовной пластики! Это тем более примечательно, если вспомнить, что в первом варианте замысла (повесть «Наши») героиня в ходе драматических перипетий любовного сюжета заканчивала «тихим сумасшествием». В окончательном же варианте романа именно религиозная жизнь, молитва и ощущение соборной связи с миром «брата моего» позволяют героине преодолеть жизненное искушение, духовно возвыситься над драматической ситуацией. Но именно этот вариант позитивного разрешения внутреннего кризиса героя был апробирован автором еще ранее: имеется в виду критический момент в жизни Печаткина-отца, когда, очутившись в старинной приходской церкви и проникнувшись высоким духовным смыслом бытия через атмосферу молитвы и чувство соборной общности (братскую связь с «мещанским горем»), он окончательно освобождается от навязчивой мысли о самоубийстве (гл. VIII, часть первая).

В художественной структуре романа воспитания, выстраивающегося на основе «библейской морали», особое значение приобретает евангельская притча о сеятеле. Первое упоминание о ней дается в связи с размышлением Печаткина-отца о счастье, которое «там, в глубине собственной совести... в сознании... в правде...», и восприятием этих слов Катей Клепиковой. Характерен по данному поводу авторский комментарий: «Эти душевные простые речи слушало чуткое детское ухо. И они глубоко западали в детскую душу, как хорошее, полное зерно, которое сеятель бросал на хорошую землю» [с. 130]. По сути, все глубинное, духовно-нравственное содержание произведения Мамина-Сибиряка адресовано такому «чуткому детскому уху» – имплицитному читателю жанрового типа романа воспитания.

В системе персонажей воспитательного романа особое место занимает образ гимназического учителя словесности Павла Васильевича Огнева (имя героя уводит к моральному авторитету апостола Павла, а фамилия указывает на «прометееву» сущность культурного подвижничества). Напутствуя отъезжающих в Казанский университет молодых людей, учитель недаром цитирует известные строчки из стихотворения Н. А. Некрасова «Сеятелям»: «Сейте разумное, доброе, вечное, / Сейте! Спасибо вам скажет сердечное / Русский народ!» [с. 185]. В финале романа именно Огнев становится мужем Катерины Клепиковой: созданием новой «учительской» семьи и апологетической речью Огнева в честь «новой русской женщины» заканчивается сам текст романа.

Однако у современного читателя не должно создаться впечатление, что воспитательное произведение Мамина-Сибиряка выдержано в идиллическом, а не драматическом модусе. Как скажет мудрая и многоопытная героиня, сестра Агапита: «Все будет, и ко всему нужно быть готовым» [с. 156]. Поэтому и у занимающей в романном сюжете центральное место евангельской притчи о сеятеле просматривается драматическая подкладка, о чем свидетельствует хотя бы сцена подросткового кризиса Кати Клепиковой, или, иначе, ее конфликт с о. Евгением (учителем закона Божия) и классной дамой – в связи со чтением запрещенной книги Байрона «Дон Жуан». Комментируя данную ситуацию, автор так передает ощущения о. Евгения: «Да, пришел враг и посеял плевелы... Да, пришел враг и исхитил лучшую овцу из стада. Молодая невинная душа погибала, и он чувствовал себя бессильным. Он видел этот ожесточенный взгляд, застывшее в прекословии детское лицо и чувствовал себя виноватым; его слова падали на каменистую почву и не дали всхода. Да, пришел враг и показал, что он не делатель вертограда и не сеятель доброго семени» [с. 165].

Драматическую идею поддерживает и символика заглавия «Весенние грозы». Специальное пояснение на этот счет находим в конце гл. XIV второй части: формально оно приводится от лица автора, но в то же время призвано

озвучить «голос» его любимой героини Кати Клепиковой. Напомним: «Катя оглянулась и облегченно вздохнула, точно после грозы – впереди было светлое ясное небо, а туча пронеслась» [с. 255]. В данном отрывке просматривается прямая реминисценция из пушкинского стихотворения «Туча»: «Последняя туча рассеянной бури! / Одна ты несешься по ясной лазури <...> Довольно, сокройся! Пора миновалась, / Земля освежилась, и буря промчалась...» [Пушкин, т. 3, с. 303]. Примечательно, что в конце XI главы заключительной, третьей части романа Катерина Клепикова, спокойно-счастливая от предстоящего замужества с учителем Огневым, опять-таки цитирует поэтические строчки, содержащие символику грозы: «Гроза промчалась вдаль, минувшее забыто, / И чей-то голос мне твердит порой: / Да уж не сон ли все, что было пережито / И передумано тобой?» [с. 310]. На этот раз воспроизводимая героиней по памяти, а потому и не совсем точно, цитата взята из стихотворения С. Я. Надсона, контекст которого убедительно свидетельствует в пользу основной идеи произведения: «Сбылось все, о чем за школьными стенами / Мечтал я юношей, в грядущее смотря. / Уютно в комнате... в углу, пред образами, / Лампада теплится, о детстве говоря... » [Надсон, с. 127].

Под стать жанровому типу романа и проявленная в нем система персонажей. Памятуя об отношениях «старших» и «младших» в семьях, заметим, что младшие находятся под постоянным педагогическим присмотром старших, руководимы и опекаемы ими. В свою очередь, старшие наставники делятся на два разряда. Во-первых, это праведники в миру: старик Яков Семенович с его библейской философией труда и любовью к молитве, уже упоминаемый Печаткин-отец, а также женские персонажи – Марфа Даниловна Клепикова (ср.: «Какая спокойная лежала она в гробу – как человек добре потрудившийся» [с. 229]) и добрая начальница гимназии Анна Федоровна, оказавшая большое влияние на духовное развитие девочки Кати Клепиковой. Во-вторых, к духовным наставникам младших следует отнести представителей монашеского и священного сана: это и отец Евгений

(учитель и священник одновременно), и дьякон Келькешоз (впоследствии сельский священник о. Семен) – с «золотым сердцем» и «внутренней красотой» – колоритная фигура в духе лесковского героя Ахилла Десницына, и сестра Агапита (с ее убеждением, что «не в одном монастыре спасение» [с. 239]) – эта, по словам самого автора, «святая женщина», духовный пастырь молодой и неопытной души Кати Клепиковой.

Таким образом, «Весенние грозы» превращаются в роман для юношества, в нравственное руководство вступающих в жизнь молодых людей. Но особое место в нем занимает мотив смерти. Проявившиеся в романной фабуле три ситуации смерти определяют собой трехчастную архитектурную постройку произведения. Причем особенно важно, если сюжет первых двух частей романа связан со смертью праведников, представителей старшего поколения (Печаткина-отца и Клепиковой-матери), то сюжет третьей части включает в себе смерть заблуждающейся и страдающей молодой женщины, испытавшей при жизни «много напрасного горя», – жены Григория Печаткина-младшего. Но и в этом случае смерть обнаруживает свое таинственное предназначение, сопрягаясь с мотивами покаяния и прощения и напрямую отражаясь на судьбе других героев (ср.: «Все смутно чувствовали себя виновными вот перед этой быстро потухающей молодой жизнью. Гриша стоял в немом отчаянии, как главный виновник. Да, они все убили ее...» [с. 313]). Что касается нравственно-религиозных убеждений автора, то они лучше всего раскрываются в следующих словах: «Дорогой человек продолжал жить и за могилой, напоминая постоянно, насколько велика и ответственна наша жизнь как в большом, так и в малом» [с. 153]; «Бог противится тем, кто презрит тяжелую родительскую заботу» [с. 183]. Именно духовная связь поколений, «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» (если вспомнить пушкинские строчки) и конституируют, по Мамину, основу нравственной жизни личности.

По мере того, как семейные и воспитательные задачи жанра исчерпывались содержанием первой и второй частей романа, произведение все более приоткрывало новые горизонты – жанровой формы социально-общественного романа. Это особенно явно проступает в сравнении «Весенних гроз» с текстом повести «Наши», начинающейся с поступления детей Клепиковых и Печаткиных в гимназию и завершающейся моментом отъезда юношей в университет. Выбор самостоятельного жизненного пути, драматические перипетии любви и создание собственных семей (предмет преимущественно третьей части романа) – это уже проблематика большой социально-общественной значимости. Особое значение в этом плане приобретает актуальная, по мысли автора, оппозиция *деревня – город*, просматривающаяся прежде всего в дискурсе главной героини Катерины Клепиковой, которая заметит об «утонувших в снегу деревушках»: «Да, это была та настоящая Русь, о которой так мало знают в городах» [с. 297]. Недаром практически все положительные герои романа (не только Катя Клепикова, но и Володя Кубов, Люба Печаткина, Павел Васильевич Огнев, дьякон Келькешоз и даже Гриша Печаткин после смерти жены) именно в деревне находят себе достойное применение. И подобный исход судьбы героев – не просто случайная тенденция и дань «моде времени», а, по всей вероятности, коренное убеждение автора романа.

В конечном счете, отмеченная нами аксиологическая система авторского сознания приводит к тому, что роман «Весенние грозы» превращается в своего рода душеполезное чтение. Несмотря ни на какие контрверзы романного сюжета, взгляд автора остается внутренне чистым и не замутненным, в полном соответствии с евангельской системой ценностей – христианскими представлениями о бедности и богатстве, о труде, чести и достоинстве «маленького человека», о совести и счастье, о душевном мире и покое, о внутренней гармонии личности. Но именно поэтому роман «Весенние грозы» может (и даже должен) быть востребован современной юношеской аудиторией.

- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1991. Т. 4.
- Дергачев И. А.* Книги и судьбы: Страницы литературной жизни Урала. Свердловск, 1973.
- Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество : крит.-биогр. очерк. Свердловск, 1981.
- Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературной практике 1870–1890 гг. Новосибирск, 2005.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4-е. Л., 1977–1979.
- Надсон С. Я.* Стихотворения. М., 1987.
- Жуковский В. А.* Сочинения: В 3 т. М., 1980. Т. 1.
- Мамин-Сибиряк Д. Н.* Дэзи // Урал. 1971. № 7. С. 76–103.
- Пращерук Н. В.* Реальность духовного в прозе И. А. Бунина: софиологический аспект // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики): сб. науч. ст. Екатеринбург, 2007. С.
- Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1988.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

У русской литературной классики просматривается свой онтологический вектор развития, свой внутренний и телеологически выстроенный метасюжет. По точному замечанию А. Ремезова, «с Пушкина все начинается, а пошло от Гоголя». Особое положение Пушкина в русской культуре – это, по словам философа И. А. Ильина, положение «солнечного центра нашей истории». Как свидетельствует русская философская критика первой половины XX столетия, осуществившая достойную рефлексию отечественной литературной классики, ренессансная фигура Пушкина соотносится с «райским» состоянием человека, являя «полноту эстетической духовности» (А. С. Позов), своего рода «религиозный гуманизм» (С. Л. Франк). Идущая же на смену солнечному Пушкину демоническая фигура Гоголя (с его барочными диссонансами) задает уже совершенно иную проблематику – «потерянного рая», грехопадения человеческой природы, духовного омертвления личности, но – одновременно – и великой «мистерии искупления». В «восстановлении погибшего человека», в искуплении его падшей природы, нравственно-религиозном воскресении личности, собственно говоря, и состоит грандиозная миссия *христианского реализма*, приоткрывающаяся благодаря усилиям гоголевских последователей – Ф. Достоевского и Л. Толстого, Н. Лескова и И. Шмелева – в духовном универсуме отечественной литературной классики.

Именно с Гоголя в русской классической традиции начинается осознание задач православной культуры. Действительно, «вся духовная гениальность» этого человека – художника и мыслителя, «все неоценимое значение его в истории русской духовной культуры» состоит в том, что он на новом витке исторического развития, в условиях апостасийного века явился «пророком православной культуры» (выражение В. Зеньковского). В условиях Нового

времени (а значит и мощной тенденции к секуляризации всех сфер культурной жизни) он первым развернул художественное творчество в сторону Церкви и открыто заявил о воцерковлении всей духовной жизни человека.

Разъясняя идею православной культуры, В. Зеньковский специально подчеркивал, что Православие «ищет не прямого внешнего себе подчинения исторического материала, а преобразования человеческой души и культуры изнутри», т. е. предполагает «внутреннюю христианизацию духовной нашей жизни и нашей активности»¹. Прислушаемся в этом плане к программному заявлению Гоголя из книги «Выбранные места из переписки с друзьями», относящемуся к позднему периоду творчества, но в то же время помогающему понять его авторскую позицию в повестях «Шинель» и «Портрет», а также в поэме «Мертвые души». Вот это писательское кредо: «Дело мое – *душа и прочное дело жизни*». Обратим внимание на двусоставный характер приведенной формулы: если «душа» – это материал творчества, опыт самонаблюдения и рефлексии, т. е. нечто все-таки человеческое, может быть, даже «слишком человеческое», то «прочное дело жизни» – скорее уже область не душевного, а духовного, тот важнейший ценностный ориентир, который задает символическую перспективу творческого эксперимента и тесно связан с текстом Священного писания. В этом отношении особенно показателен взгляд писателя на задачи современного ему театра: «это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра», «для всех, отдалившихся от христианства», театр должен послужить «незримой ступенью к христианству»².

В связи с заявленным сюжетом приведем объемный фрагмент из письма Гоголя к священнику отцу Матфею Константиновскому (от 9 мая 1847 г.), принципиально важный в контексте нашего разговора о задачах православной культуры: «Книга моя (речь идет о «Выбранных местах из

¹ Зеньковский В. В. Идея православной культуры // Православие: pro et contra. СПб., 2001. С. 269, 276.

² Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М., 1994. С. 54, 55–56.

переписки с друзьями. – О. 3.) подействовала только на тех, которые *не ходят в церковь* и которые не захотели бы даже выслушать слов, если бы вышел сказать им поп в рясе. Если это правда и если, точно, некоторые пошатнулись в неверии своем и пошли хотя из любопытства в церковь, то это одно уже может меня успокоить. Там, то есть в церкви, они найдут лучших учителей. <...> В ней (книге Гоголя. – О. 3.) есть душевное дело, исповедь человека, который почувствовал сильно, что воспитанье наше начинается с тех только пор, когда кажется, что оно уже кончилось. <...> Мне кажется, что если кто-нибудь только помыслит о том, чтобы сделаться лучшим, то он уже непременно потом встретится со Христом, увидевши ясно, как день, что без Христа нельзя сделаться лучшим, и, бросивши мою книгу, возьмет в руки Евангелие»³.

Действительно, так, можно сказать, обстоит дело и со всей русской литературной классикой. Вспомним известные эпитафии к «Бесам» Ф. М. Достоевского или «Анне Карениной» Л. Н. Толстого, взятые из текста Священного писания. Обратим внимание также на кульминацию «Преступления и наказания», представляющую собой сцену, когда убийца и блудница странным образом сходятся за чтением вечной книги (11-й главы Евангелия от Иоанна с рассказом о воскресении четверодневного Лазаря). В этой же связи можно указать на финал толстовского романа «Воскресение» с его закономерным обращением к Нагорной проповеди Христа. Таким образом, русский классический роман – это либо «вторичная» экспликация евангельского текста средствами художественно-суггестивного письма, либо подведение к вечному смыслу евангельской притчи, адекватным выражением которому становится уже апофатическое умолчание (ср.: «И лишь молчание понятно говорит»). И тогда, действительно, бросивши книгу литературного классика, духовно взыскательный читатель должен взять в руки Евангелие, а может быть, даже и обратиться к Церкви, к той духоносной традиции, которая освещена именами ее святых Отцов.

³ Там же. Т. 9. С. 379–380.

Но таково положение дел, что в современном мире для многих людей, отделившихся от христианства, именно русская классическая литература становится той «незримой ступенью», ведущей к христианству. Именно литературная классика в апостасийном мире берет на себя функцию священного первотекста, с которым она оказывается самыми глубокими и незримыми нитями исторически и органически связана. В этом и состоит ее великая духовно-просветительская миссия.